

SANDA BERCE
NOSTALGIA PREZENTULUI ȘI MODERNITATEA ROMANULUI
ROMÂNESC

echinox

Sanda Berce

Nostalgia prezentului și modernitatea romanului românesc

Coperta:

Octavian Bour

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale BERCE, SANDA

Nostalgia prezentului și modernitatea romanului românesc /

Sanda Berce. Cluj-Napoca: Echinox, 2000

334 p.; 20 cm.

Bibliogr.

Index. ISBN 973 – 9114 – 82 – 7

821.135.1.09 – 31

ISBN 973 – 9114 – 82 – 7

Sanda Berce

Sanda Berce nostalgia prezentului și modernitatea romanului
românesc

EDITURA ECHINOX

Cluj, 2000

SANDA BERCE s-a născut la 5 decembrie 1950, în Cluj. A
absolvit Facultatea de Litere a Universității.

Babeș – Bolyai» din Cluj

(1969 – 1973), specialitatea limba și literatura engleză.

Doctor în științe cu lucrarea *o posibilă teorie a formei:*

*discurs melaforic-discurs metonimic în romanul românesc
contemporan.* Asistentă (1973 – 1990) și lector

(1990 – în prezent) la Catedra de Limba și literatura engleză a
Facultății de Litere din Cluj.

Studii consacrate teoriei receptării, teoriei narațiunii, teoriei
formelor și genurilor literare, literaturii engleze moderne și
contemporane, Modernismului și

Postmodernismului în revistele *Studia Universitatis*

Babeș-Bolyai, Steaua, Tribuna sau publicate în volum.

„În lumea modernă, puterea discursului de a reprezenta
non-discursivul este legată direct de *crearea de lumi* ce nu delimitează

un sistem artistic închis, dar ca entitate teoretică reflectă o sursă de obiecte „revelate „sau „corelate cu „ceva.

Problematica modului de reprezentare a unei astfel de Lumi activează problema realismului și a verosimilului, a referențialității și a iluziei, a priorității relative a Lumii și a Cuvântului în reprezentare. Lumea produce reconcilierea formei cu veridicul sau cu reprezentarea”.

ISBN 973 – 9114 – 82 – 7

Lector: Liana Pop

Tehnoredactare: Dana Silaghi

Apărut: 2000 Bun de tipar: 20 februarie 2000

Editura Echinox

CUVÂNT ÎNAINTE

Paginile de față își propun o *abordare a romanului*, ca formă a genului epic și a *modernității romanului românesc* interbelic și contemporan. Ca demers teoretic, lucrarea se plasează în orizontul cercetărilor actuale, construite de la tradiția structuralistă la cea posistrukturalistă anglo-americană și continentală, cercetări care vizează, în principal, teoria genurilor și a formelor, teoria narațiunii și teoria receptării.

Proiectul a impus examinarea și revizuirea unor concepte ale naratologiei și ale problematicei complexe a „realității” și reprezentării acesteia din perspectiva mutațiilor generate de direcții în știință și de schimbarea modalității în care știința se raportează la ea însăși și la procedeele inductiv-deductive. De aceea, lucrarea se folosește de elemente din semantica lumilor posibile, din teoria actelor de vorbire, din lingvistică și din logică, de cadrul oferit prin *revenirea asupra surselor antice*, reprezentate de Aristotel și Platon, ca și de opiniile de valoare ale unor filosofi, cunoscuți în România, precum Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Karl Raimund Popper și Thomas S. Kuhn, și ale unora mai puțin cunoscuți, precum Francis Herbert Bradley, Jeremy Bentham și Hans Vaihinger.

Circumscrierea precisă a sferei romanului și descrierea mutațiilor pe care acesta le-a cunoscut, din deceniul doi și până la începutul deceniului opt al secolului XX, cadrul teoretic care a înlesnit acest demers, au condus la configurarea proceselor sensibile prin care romanul românesc s-a instalat în „modernitate” prin confruntarea

„ismelor”, a modernismului timpuriu’ și a celui târziu’ și, mai apoi, a acestora cu postmodernismul, dezbatare nu numai preferată a criticii ultimilor ani, ci și necesară pentru arealul românesc. Ea își are motivația nu neapărat în elanul sincronist, inaugurat de critica românească de la Eugen Lovinescu încoace, ci în nevoia imperioasă de a defini modernitatea și semnele ei, în cultura română, din *perspectiva mutației de epistemă* ce caracterizează, la rândul său, postmodernismul (L. Petrescu, 1996). Pe coordonatele acestuia s-a înscris și literatura română, ca literatură europeană, ce își afirmă identitatea prin formele de expresie ale conștiinței artistice. Este, de altfel, motivul pentru care am ezitat în ce privește alegerea titlului pentru volumul de față.

„Modernitatea”, concept temporal, se referă la *modalitatea în care percepem și înțelegem prezentul* și actualitatea lui istorică unică, ceea ce îl deosebește pe acesta de trecut (M. Călinescu, 1992). Ea exprimă, totodată, conflictul între modernitate și tradiție, instalându-se, rațional, ca o memorie a prezentului, înțeleasă ca raționalitate, democrație, pluralism politic, fundamentate pe un *respect al valorilor*, „modernitatea” se opune unei mentalități decadente și corupte. „Modernitatea” include și *procesul de modernizare*, în general, dar și ceea ce se numește *modernizare intelectuală și culturală*, un proces, în esență, înregistrat și reprezentat de evoluția formelor romanului românesc, din perioada amintită. Căci, romanul Satului românesc, cel al Orașului și relațiile interumane care dau viață acestuia, stau sub *semnul ineluctabil al schimbării, sub presiunea modernizării*. Realitate a lumii romanului românesc interbelic și contemporan nu urmează doctrinei unei modernități antimoderne (M. Călinescu, 1992) și nu reflectă respingerea modernității, în numele individualității burgheze ce își proiectează un viitor colectivist, sau întoarcerea la un trecut mitic. Ea reflectă *dinamica instalării modernității prin conflictul între modernitatea raționalistă și cea irațională, sectară, suspicioasă*, care generează tradiționalismele și nicidecum *tradiția ca izvor al modernității*. De aceea, modernitatea romanului românesc exprimă și construiește o *nostalgie a prezentului*, înțeleasă ca *modalitate de a percepe prezentul în istorie* și ca mod semnificativ de *reflectare a evoluției societății românești*. În aceeași măsură, romanul exprimă o *nostalgie a realului* ce se manifestă prin intruziunea extraliterarului (reprezentat de

istorie și de faptul cotidian) și, prin urmare, prin readucerea unei realități ulterioare în prim plan, cu consecințe remarcabile asupra formelor romanului – devenit, parțial sau total, simulare a forme imitative, simulacru al unei realități non-existente. Nostalgia realului și nostalgia prezentului sunt seninele unui proces psihologic subtil, al comunicării dincolo de cuvinte, a conștiinței dublului și a dedublării spațiului real, toate circumscrise stării de fapt a rezistenței în fața uniformizării generate de factorul politic și de cel social.

Lucrarea se adresează tuturor celor interesați în problematica literarului, a ficționalității și a fictivului, a imaginarului, a rolului figuralului și a figurării în literatură și într-o Lume în care relația între literatură și realitate, literatură și cunoaștere, concurând cu mijloace tot mai sofisticate de ficționalizare a realității, este semnul reconfortant al prezenței Individului ca individualitate, al Autorului ca loc al întâlnirii între limbă, cultură, istorie și epistemă. Sunt numai câteva aspecte care demonstrează forța reformatoare a romanului românesc, indiferent de natura contextului socio-istoric în care i-a fost dat să evolueze.

Doresc să aduc mulțumiri prof. univ. dr. Ion Vlad, care mi-a stimulat interesul pentru teoria literaturii și de la care am învățat că rigoarea și loialitatea față de un crez nu exclud pasiunea demersului, îi rămân îndatorată colegului Ștefan Oltean pentru polemica pe marginea ficționalității și a lumilor posibile, care a condus la clarificări fructificate în lucrare. Sunt recunoscătoare dr. Randall Stevenson de la Departamentul de Literatură al Universității din Edinburgh, care m-a ajutat să înțeleg, în zorii anilor '90, cât de importantă este reconsiderarea „modernității” și a „Modernismului” în interpretarea literaturii secolului XX, precum și colegilor de la Departamentul de Studii Engleze al Universității din Nottingham pentru clarificări aduse în controversata problematică a postmodernismului. Stagiile urmate de autoare, la cele două universități, au fost hotărâtoare pentru linia construită de volumul pe care, acum, îl supunem atenției cititorului. De asemenea, îmi exprim gratitudinea față de toți aceia care, prin sugestiile lor, făcute în discuții pe marginea diverselor aspecte ale lucrării, m-au ajutat să trec peste dificultățile unui astfel de proiect.

Cluj, decembrie 1999

Sanda Berce

ARGUMENT

„*Il fait froid dans l'histoire*”. Giorgio Caproni

Una dintre prejudecățile cu care contemporaneitatea privește relația dintre cercetătorul fenomenului literar cu obiectul cercetării sale este aceea că demersul teoretico-critic nu este dificil, iar „raționalizarea” excesivă care duce la clasificări și analize poate fi o cale de a ignora *efectul* pe care opera și textul îl au asupra consumatorului, în ambele situații viziunea este reduționistă. Ca „atitudine spirituală și metodologică ce restrânge în mod drastic și total complexitatea unui fenomen la o singură notă considerată exclusivă, definitorie sau dominantă” 1, atitudinea reduționistă este o caracteristică a criticismului-teoretic al secolului XX. Un tip de exclusivism cu o dublă valență, totuși, în buna tradiție a unei logici a certitudinii moderniste. El construiește o direcție de analiză geometrică, raționalistă și, prin urmare, antihermene-utică, unilaterală, exclusivistă, dogmatică, și o alta ce adoptă atitudinea flexibilă, interpretativă, dialogică, încurajând pulverizarea și personalizarea a însăși ideii de literatură³. Dogmatism și pulverizare, două *atitudini complementare* și nu contrare care trădează, dincolo de obiectivitatea fenomenului, interesul pentru problematica epistemologică, interes generat de direcții în știință și de revelații științifice cum ar fi criza determinismului, o realitate parțială și, totodată, o imagine a literaturii în devenire.

Acesta carte se oprește asupra romanului românesc care, pentru perioada studiată (deceniile doi-trei și șase-șapte ale secolului XX), a făcut dovada forței sale reformatoare, a vitalității și a resurselor nelimitate, a rezistenței și dinamismului literaturii căreia îi aparține, indiferent de presiunile contextului socio-istoric în care i-a fost dat să evolueze. Ne referim la perioada interbelică, de după apariția României Mari, la primele decenii ale războiului rece și la o literatură ale cărei forme de expresie românească au înregistrat sincopa istorică și efectele sale asupra dezvoltării ulterioare. Interesat în dinamica romanului românesc din această perioadă, demersul are intenția de a studia „spiritul” și „poeticitatea” formei în epocile aflate în discuție, de a-i descrie curba dezvoltării și de a afirma, chiar de la început, că *în deceniile la care ne referim s-au precizat evoluții de valoare, evidente și caracteristice, asimilabile celor din literatura europeană din aceeași*

perioadă a cărei parte integrantă este și literatura română, în primul rând, o evoluție în ceea ce privește *materialul de inspirație* de la rural la urban, cu conturarea unei *literaturi urbane* (în deceniul doi). Apoi, o evoluție firească și comună tuturor literaturilor în perioada de maturizare „de la subiect la obiect, de la lirism la adevărata literatură epică” 14. Și, în sfârșit, capacitatea formei romanului din deceniile șase-șapte de a se conecta la realitatea pe care o exprimă, *opțiunea formei pentru o modalitate contemporană a figurativului, adecvarea expresiei la imaginarul naratologic specific timpului respectiv*. Evoluția formelor spre „modul ironic” 13 atestă dezvoltarea sincronă a romanului românesc și al celui european, dincolo de orice situație care configurează specificul și trăsăturile identitare. Din această perspectivă, lucrarea sugerează câteva modalități prin care o cantitate enormă de texte poate fi selectată, clasificată și ordonată în ceea ce se poate numi „devenirea romanului românesc modernist” 1 cu apariția primelor semne ale unui proces care nu marchează o prelungire a modernismului, dar vine să ateste faptul că și *coordonatele* romanului românesc modern se încrucișează într-o *schemă dinamică*¹¹. Sunt semnele postmodernismului apărute într-o cultură care nu avea, la ora aceea, contextul economic, politic și social pregătit pentru a deveni fundamentul „post-industrial” necesar formulării noilor strategii literare. După unii autori¹⁸, cultura postmodernă este specifică unui „capitalism târziu” și unei societăți care „demască ideologia dominantă” a legilor economice, strategiile de aservire a forței de muncă prin „camuflarea” și „deprecierea activității producătoare”. Interesul particular pentru evoluția sincronă a romanului românesc cu forme europene este susținut de aplicarea unor concepte și metode de analiză specifice tradiției structuraliste și post-structuraliste anglo-americane și continentale. Cercetarea își asumă riscul estimărilor la care aplicarea sistemului teoretico-critic construit pe baza unor texte literare ce sunt produsul unor realități culturale și al unor evoluții în condiții diferite de cele ale literaturii române, din două motive, în primul rând, acela că *afirmarea identității culturale* prin formele de expresie ale conștiinței artistice și, prin urmare, de *exprimare a identității de sine a individului*, trăitor într-un univers al incertitudinilor, nu se înfățișează cu adevărat decât prin raportare la „alteritate”. Situațiile sunt similare dar nu identice, diferența

reprezentând suportul necesar unei configurări specific identitare. Căutarea de sine, încercarea de autodefinire, soldate de multe ori cu eșec dar și cu momente de iluminare, jalonează experiența scriitoricească și tentativa artistului de a-și imagina, de a-și impune anumite roluri în cadrul relațiilor comunitare (culturale, sociale, inter-umane) în care este implicat. Aceasta presupune explorarea specifică a *tărâmului imaginar* și lupta cu o forță misterioasă care ar pune stăpânire asupra individului alienat în „tărâmul pustiu” al epocii moderne. Imaginația și ficțiunea, termeni strâns corelați, funcționează atât la nivelul creației (prin formele de expresie), al experienței personajelor (prin trama narativă), cât și la nivelul procesului de reconstruire a semnificației (prin receptare). Astfel, prin rezultatele cercetării, lucrarea identifică *un proces de exacerbare a caracterului ficțional al textelor*, proces exprimat prin formă, începând cu momentul Hortensia Papadat-Bengescu și culminând cu D.R. Popescu și Constantin Țoiu. Distorsiunea formei, explicit cultivată de romanciera interbelică, este o modalitate deviată de la descrierea realității în istorie și un tip de „eiron” prin care romanul ocolește ficțiunea convenabilă, aserțiunea directă, sensul univoc și se subordonează dezvăluirii progresive, nu neapărat liniare, semnificativă trecere de la *inocență* la *experiență*, într-o aventură care încurajează auto-cunoașterea, diminuând importanța evenimentului și favorizând prezentarea *selectivă, indirectă*, dintr-o anume perspectivă. Ironia desface o ordine pentru a inventa o alta, re-descriind realitatea prin același mecanism prin care acționează metafora. Prin *analogie*, deci, ironia produce o confuzie categorială²⁰, situând momentul deconstrucției între descriere și re-scriere. Cu alte cuvinte, *lucrarea identifică un fenomen de „ficcionalizare” a discursului*, ca să folosim un termen englez mai puțin curent în taxonomia românească, dar care exprimă cu precizie această tendință spre expunerea și comentarea *intenționată* a metodelor, precum și renunțarea la convențiile romanului realist. „Ficcionalitatea”, ca proprietate importantă a acestor texte, produce o structură de referință particulară, *orientată către interior* și nu către universul exterior al realității obiective. Dinamica orientării referinței dă naștere caracterului autoreflexiv, metaficțional al romanului anilor șaptezeci și al celui din deceniile care au urmat. Recunoscând de la început că proza, romanul în speță, este

ficțiune, că ea este un produs al imaginației creatoare, cartea este un studiu al „formeii” 2 din perspectiva mecanismelor prin care, în mod treptat, scriitorii abandonează cu bună știință canoanele tradiționale ale mimetismului și ale verosimilității realiste și nu ezită să combine fanteziile îndrăznețe cu *fapte istorice adevărate, autentice, recognoscibile* integrându-le, pe acestea din urmă, într-un sistem propriu de semnificație. Coșmarul istoriei nu mai este inclus în structuri subtile, în cronologii complexe și *Informe radicale*, ci în forme care subliniază incapacitatea sau, dimpotrivă, versatilitatea prin care ele se conectează la realitatea pe care o exprimă, deformată de ironie și de parodie.

Parodiarea formei este semnul unei opțiuni pentru o *modalitate contemporană a figurativului*, o adecvare a expresiei la imaginarul naratologic al timpului respectiv. Romanul deceniilor doi și trei nu a forțat limitele reprezentării (Liviu Rebreanu), dincolo de experimentele moderniste (înfățișate în cartea de față prin Hortensia Papadat-Bengescu, George Călinescu), iar interesul pentru coerență și cauzalitate exprimat în structuri narative, relativa autonomie a eului în construcția și reprezentarea personajelor, pledoaria pentru omogenitate, umanism (liberal), bun-simț și măsură se dezvăluie în texte care sunt reflectarea unei *lumi construite de Subiect* (atitudine specifică literaturii moderniste). Romanul românesc contemporan continuă să fie o *lume a Subiectului ce construiește*, chiar și în formele *metafictionale* în care Vocea Autorului este o simplă funcție a propriei sale ficțiuni, o construcție retorică, obiect al interpretărilor multiple. Prin D.R. Popescu și Constantin Țoiu apar semnele unor forme care semnifică victoria „CUVÂNTULUI” asupra „LUMII”, fapt care conduce progresiv la contestarea și demitizarea unor coduri de semnificație, ca semne a ceea ce critica vest-europeană numește (etichetând), de peste douăzeci de ani – postmodernism²². Se remarcă preocuparea pentru renașterea diegesis-ului, nesubordonat mimeticului precum în textul modernist sau al celui construit mimetic (textul realist clasic), dar conceput ca o avanscenă a acestuia, *spectacol-în-spectacol*, dovadă incontestabilă a faptului că „formele literare sunt expresia unui *nucleu original de natură epică* [ce semnifică] vocația imanentă a omului de a povesti/ comunica și de a stabili relații, sub specia alternativei ontologice și gnoseologice, cu un posibil și necesar interlocutor” ²³.

Aceste forme, circumscrise „ideii de literatură-povestire, [de] literatură-spectacol, bazată pe un *scenariu omiprezent* în diferite *moduri de comunicare verbală*” 2* (s.n.) vin să susțină ipoteza că romanul românesc al deceniului șapte este conceput ca o dezbatere asupra *morții categorice a aparenței* pentru că problematizează avatarurile Subiectului într-o lume contaminată și asimilată de obiecte și de politic. Forma romanească se subordonează cerințelor vremii, exprimată prin acel „joc al permutațiilor” (analog teoriei numerelor din matematică). Recunoscut de Georg Steiner ca dominantă intelectuală a epocii contemporane, jocul permutațiilor semnalează, fără îndoială, o alterare a *conștiinței devenită obiect al parodiei*. Orientarea spre exterior a individului, „trădarea” nevoilor sale interioare pentru no miele și dictatele impuse din afară într-o anumită etapă a evoluției societății românești, generează sentimentul acut al *înstrăinării de sine*. În plus, unii prozatori au încercat să găsească soluții pentru ieșirea din impas, creând personaje care își neagă condiția dată și se străduiesc să realizeze în imaginație ceea ce nu pot împlini în contextul existenței lor. Această tendință spre escapism nu reprezintă o soluție viabilă, iar protagoniștii respectivi eșuează într-o dezamăgire fără sfârșit. Eliberarea prin evadare se dovedește a fi un act tot atât de inutil cum este și „mitoterapia”, remediu pentru problemele identității de sine. Oricum, imaginea oferită de dinamica „formelor” românești din deceniul doi și până în deceniul șapte al secolului XX (prin textele selectate și organizate de autoare) este similară evoluției romanului european al aceleiași perioade: de la *textul realist*, cu o structură decelabilă, preocupat de relații umane dominate de „Ființa-biologică”, la *lumea textului modernist* ce nu expune, ci explorează lipsa de coerență, omisiunile, absențele în încercarea de a da formă spațiului psihologiei umane și, în sfârșit, *lumea contradicțiilor, a coliziunii semnificațiilor, o lume a transferului și a permutației valorilor*. Prin urmare, vizionarismul hegelian al „sfârșitului artei” este reprezentat de „extraordinara mutație post-modernă prin care apocalipticul se transformă brusc în ornament” 25 precum și de aceste „Jocuri ale permutațiilor multiple care, dincolo de *esența Indică*, pot semnifica o depersonalizare a curiozității, o expresie a afectului reprimat sau a nostalgiei mimate” 2. Regăsim aceste trăsături ale textului postmodernist vest-european, așa cum au

fost ele definite de Fredric Jameson și de alți autori²⁷, în „formele” romanului românesc din deceniul șapte, circumscrise stării de fapt a rezistenței în fața Uniformizării apocaliptice generate de factorul politic și de cel social, a hibridizării sociale, a amestecului tipurilor de Conștiință, a confuziei (deliberate) între „conștiința publică” (afirmată, declamată) și „conștiința privată” (cea păstrată pentru sine), o uniformizare datorată dezarmantei respingeri a „istoriei” și a „culturii” ca expresie a civilizației unui popor prin „modelele” și formulele

9 o stereotip-șablonarde impuse prin politic. Romanul aceluia timp este un impresionant demers al *însemnului* și iicidecum unul al *re-semnării* în fața disoluției „Centrului”, al respingerii specificității identitare umane în varianta sa cea mai radicală, „omul ca măsură a tuturor lucrurilor”.

În al doilea rând, demersul nostru urmărește – să stabilească în ce măsură produsul imaginației reflectat în forma” literară contribuie la configurarea unor *modele viabile de autodefinire*, de conturare a identității reflectate specific în expresie și nu în ultimul rând măsura în care Modelul retoric propus de Roman Jakobson sub specia „terarității și amendat de cercetări ulterioare se poate regăsi în dinamica formelor românești din perioada a-hintită. S-a mai afirmat că „alcătuirea și realizarea în *FOIRMA ține de esența ființei*”, că este o „manifestare fenomenală a spiritului”, că formele aparțin unei dominante „antropologice” 29. „Existența care gândește”, susține Emil Staiger, „are drept atribut esențialmente uman producerea formelor, formarea (...) formelor” 30, iar conceptele de epic, liric, dramatic sunt etichete abstracte sau convenții, viabile numai în operă ca atare, cu alte cuvinte acestea sunt *principii interne* „ce duc la punerea în formă”. Se pune în formă raportul dintre om, realitatea Lumii sale și realitatea lumilor imaginate de el. În fapt, forma este una dintre cele mai importante sisteme prin care *omul își înțelege propria-i realitate*. Actul înțelegerii se produce prin *negociere cu realitatea*, prin punerea individului în relație cu aspectele temporale ale acesteia (ca de exemplu existența temporală a ființei sau conștientizarea existenței în funcție de moarte). Acest tip de negociere are loc prin *narațiune*³¹, în viziunea lui Hayden White, narațiunea este o soluție pe care omul o propune pentru a-și *traduce în cuvinte cunoașterea*, pentru a *da formă experienței* și pentru a o asimila unor structuri *specific* umane și nu specifice cultural –

Traducerea cunoașterii în cuvinte prin narațiune este de neconceput fără *schema povestirii*, definită de Peter Brooks drept „*operația ce structurează* acele mesaje care sunt văzute ca succesiune temporală” sau „*logica ce instrumentează* modul specific în care se realizează înțelegerea de către om” (P. Brooks, 1984: 10). Cu alte cuvinte, *povestirea* este *logica* și *dinamica* narațiunii, în timp ce *narațiunea* este *forma de înțelegere* și *explicare* a unei realități în centrul căreia se află Subiectul. Pe de altă parte, *narațiunea* își *exprimă* semnificația *prin scheme temporale*, prin structuri intenționale JJ ale căror sens se dezvăluie progresiv. Acest model de dezvăluire progresivă, raportat temporal, este direct legat de problema începutului și sfârșitului existenței umane. O chestiune mult discutată de la Aristotel încoace, în termenii poeticii, problema are un substrat filosofic. Dacă *narațiunea* schimbă valoarea neutră a timpului umanizându-l, cu atributele bine cunoscute de trecut, prezent și viitor¹, cercetători ai problemei consideră că *narațiunea este direct legată de limitele temporale ale existenței umane* („*Povestea este logica internă a discursului mortalității*”, Brooks, 1984: 10) sau văd în ea o *sublimare a sfârșitului, a morții*³⁴. Prin urmare, *narațiunea este un mod de a fi în lume și de a fi în posesia propriei existențe*, singurul mod posibil de a fi și de a (te) avea, în același timp. Căci, până la urmă, *narațiunea* este unica modalitate de a umaniza timpul, de a-l organiza și de a-i da formă, de a da sens intervalului lucid între început și sfârșit într-un „model fictiv al lumii temporale” 35.

Și, în sfârșit, *narațiunea* este o *modalitate de a mima spațiul*, de a-l reconstrui perpetuu ca pe un spațiu unitar, bine determinat pentru că spațiul în narațiune este organizat sub imperiul unui set de constante. Se sugerează chiar faptul că aceste constante sunt o funcție a mimetismului deoarece mecanismul acestuia este „o formă de relație triadică” 3. Actul mimării are în vedere două tipuri de spațiu: *spațiul reprezentării*, înțeles ca *spațiu al realului* (sau spațiu omogen al lumii), și *spațiul modelului sau forma descriptibilă*. Pornind de la premisa că *procesul de demascare și demistificare* ține de *aspectul figurai al narațiunii* și de *imaginarul naratologic* în sensul în care *modelele spațiului nu au o viață aparte, ci sunt imaginate în raport cu percepțiile noastre*, lucrarea distinge în evoluția formelor românești, începând cu anii '20 și până la sfârșitul anilor '70, într-un interval de cincizeci de ani

reprezențați prin eșantioane semnificative de roman, o *deplasare a interesului* romanului românesc spre forma descriptibilă nu numai *geometric*, ci și energetic, în sensul în care Derrida folosește termenii citându-l pe Leibnitz în al său Discurs de Metafizică: „astfel de *modele și forme* (...) nu sunt atât de reale cât sunt de imaginare, și *reprezintă ceva imaginar în raport cu percepțiile noastre*” ” (s.n.). Datorită estompării diferențelor dintre oameni și a uniformizării, narațiunea devine o soluție imaginară în fața unui spațiu al contradicțiilor. Este un răspuns simbolic dat problematicii Celuilalt și, implicit, o formă de a opune rezistență factorilor omogenizatori (de natură economică, socială, politică și culturală): existența Celuilalt (din alt spațiu) este marcată identitar, *identitatea devenind o frontieră interioară* ce îl determină pe EU în raport cu CELĂLALT. Narațiunea este aceea care transformă acest itinerar într-o desfășurare spațială în care experiența lumii, dar și a Persoanei/Subiectului, devine vizibilă, iar povestirea devine mijlocul principal de supraviețuire, putând contribui la *resuscitarea spiritului* și evitând moartea acestuia, căci *spiritul este marca supremă a individualității*, ceea ce face individul indivizibil și prin urmare greu de transformat într-o masă uniformă, un recipient pasiv care nu mai are resursele necesare pentru a da o *formă personală* (subiectivă, individuală) lumii în care trăiește. Acel Ego sum tipic pentru „«les hommes recits» a căror existență, înăuntrul ca și în afara lumii ficționale, depinde de continua relatare a unor povești” 38. Prezumția conform căreia ceea ce este lumesc în lume se manifestă și ni se dezvăluie prin narațiune devine o certitudine în romanul românesc contemporan, iar Lumea, în sensul cel mai concret, dar și al *orizontului transcendent al experienței umane* devine vizibilă prin demascarea și demistificarea opoziției binare atât de caracteristică gândirii tradiționale contemporane care opune vorbirea cu scrierea, prezența cu absența, norma și devierea de la normă, centrul și marginea. Din această perspectivă, modelele geometrice ale formelor din perioada interbelică fac loc dimensiunii fragmentare, devenind nimic altceva decât „efecte momentane de suprafață” 39. Lumea contemporană, spune Virilio, pierde încetul cu încetul dimensiunea măsurabilă a obiectelor lumii, cea folosită în geometrie începând cu Grecia antică și, odată cu aceasta, „o anume *relație de conformitate* exprimabilă prin entitate, unitate, simetrie, pe care am moștenit-o

dintr-un trecut îndepărtat” 40. Astfel, a apărut nevoia unei reformulări care include *structurile spațiului mental* ca una dintre soluțiile prin care tipurile de gândire clasică se pot adapta și pot deveni funcționale. Caracterizată de spații senzoriale dispersate sau fragmentate, cultura contemporană, prin *mijloace specifice de expresie*, vizualizează spații care sunt concepute spre *a exista și a fi percepute simultan*. Actul în sine nu implică simpla construcție și reconfigurarea ei, ci o *stare de căutare într-un areal anume al narațiunii*. Căci, în acest din urmă caz, spațiul narațiunii este flexibil și manipulabil, heterogen, ambiguu și plastic totodată. Este *modelul sau forma* descriptibilă visată de adepții geometriilor imposibile, începând cu modernistii, forma ce garantează orizontul descrierii geometrice sau descrierea lumii în elemente măsurabile care și-a adăugat descriptibilitatea imaginarului în raport cu percepțiile noastre: imaginea necontaminată de limbaj, nedeformată de viziune sau de tehnici picturale, imaginea care șterge orice urmă de eroare sau interferență a subiectivității. Este ceea ce

Barthes, preluând de la Walter Benjamin, numea „inconștientul optic”, un anume fel de „*logocentrism literal (...)*”, o subliniere a granițelor, o metaforă pentru orice sistem închis și o expresie a alterității *ca diferență*” 41 (*s.n.*). El ne schimbă viziunea asupra adevărului, vieții și realității și se configurează ca *spațiu-dintre-spații*, ca o altă natură în care *spațiul formei*, exprimabil în discurs, nu este delimitat de conștiința umană, ci de inconștient, de acea fracțiune de secundă în care obiectul sau subiectul focalizat trece dincolo de ochiul care focalizează. Aceste forme sunt, fără îndoială, expresia unei *nostalgii a realului*, într-un univers în care reprezentarea este nu numai imitație ci și *simulare a formei imitative*. Apariția lor este o dovadă a alinierii codurilor *Uter ar-artistice* la procesul de instituire a unei noi ordini metadiscursive în cultura română, similare artei occidentale a anilor '70—80, în condițiile în care, în cultura estului, codurile sociale nu ajunseseră să se alinieze, la acea vreme.

Pornind de la această realitate, cercetarea își croiește drumul prin abordarea retorică a formei, întâi, pentru că *definirea formei* este legată de o *funcționare precisă a semnelor* în mesajele de *calitate poetică*, de încrucișarea particulară între cele două moduri de orânduire fundamentală ale acestora, *selecția și combinația*. Din perspectivă poetică, selecția și combinația sunt mecanisme ale

reprezentării (Aristotel, Poetica), în al doilea rând, din *perspectiva fenomenologică*, selecția și combinația, ca *principii de organizare ale secvenței*, sunt acte de ficționalizare⁴³, cu funcții diferite, în principal *interactive*, menite să determine fuzionarea realului cu imaginarul în FORMA textului literar sau ceea ce exprimă atitudinea scriitorului față de lume. Prin urmare, *selecția și combinația sunt două moduri fundamentale de organizare a semnelor*, în interiorul discursului (între secvențele sale) și, ca acte de ficționalizare, cele două principii instalează relații posibile, constituie rețele între elementele textului ficțional. În accepțiunea lui Jakobson, modurile de ordonare ale secvenței sunt legate fie de alegerea dintre termeni asemănători (principiul de similaritate), fie de alegerea dintre termeni învecinați care au elemente comune cu altceva (principiul contiguității). Oricum, în ambele situații, este vorba de o *punere în relație* a diverselor elemente contribuind, conform ipotezei formulate de Wolfgang Iser, la „relaxarea semnificațiilor lexicale datorită influențelor reciproce” * și ducând, ca urmare, la „dispariția semnificației în favoarea tipurilor de relație”. Astfel, combinația, ca act de ficționalizare, produce dispariția semnificației literale și a funcției denotative a cuvântului, în consecință, relația între cuvinte se manifestă prin intermediul efectelor pe care le produce – cu toate că acestea nu sunt verbalizate ca atare. Ca urmare, funcția denotativă se transformă într-o *funcție de figurare* în cazul combinației ca act de ficționalizare⁴⁶. Combinația poate fi descrisă ca o alterare a unui raport, în aceeași manieră în care Jakobson și, ulterior, Paul Ricoeur, descriu *funcția poetică* „ca pe o alterare a raportului dintre cele două axe ale limbajului” ⁴⁷. Alterarea proiectează principiul de echivalență al selecției asupra combinației promovând echivalența la rangul de procedeu constitutiv al secvenței.

Și, nu în ultimul rând, cartea încearcă o definire a formelor romanului românesc în perioada care face obiectul cercetării, prin punerea în relație a perspectivei retorice și a celei fenomenologice.

NOTE

1. Adrian Marino, Biografia ideii de literatură, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994, vol. 3, p. 11.

2. Matei Călinescu, Five Faces of Modernity, Durham, Duke University Press, 1987, p. 284 sau Cinci fețe ale modernității, București, Editura Univers, 1995, p. 237.

3. Adrian Marino, op. cit., 1994, p. 12.

4. Hans-Robert Jauss, *Historia Calamitatum et Fortu-narum Mearum: A Paradigm Shift în Literary Theory*, în Ralph Cohen (ed.), *Future Literary Theory*, London, Routledge, 1989, pp. 113 – 117: noul spirit științific reclamă o logică non-aristotelică a terțiului exclus, ca simptom al unei ontologii a complementarului spre care conduc cercetările științelor exacte.

5. Orientarea științifică spre *ontologia complementarului* se însoțește de transcenderea categoriilor de *timp, spațiu și substanță* în sensul unei pure dinamici, iar cele trei categorii sunt înlocuite de conceptul de *proces*, în Fizică și filosofie (Physics and Philosophy, New York, 1958), Werner Heisenberg (1901 – 1976), autor al teoriei cuantelor și al principiului nedeterminării care au revoluționat gândirea științifică a secolului XX, definește *universul dinamic*, „Lumea apare astfel o *complicată țesătură de evenimente*, în care conexiuni de diferite tipuri alternează sau se încalecă, determinând astfel textura întregului” (p. 107) (s.n.). Heisenberg se îndepărtează de viziunea platoniciană a lumii alcătuite din *figuri geometrice*, substituindu-i o variantă dinamică a aceleiași imagini matematice a universului: ecuația fundamentală a materiei, în acest *univers fenomenul este o țesătură de relații*, o formă de pluralism în care *contrariile coexistă complementar*. Ele nu se rezolvă prin sinteză, ci prin *ambiguitate*.

Rezultatele cercetărilor din fizica cuantică presupun un observator al cărui dialog cu natura este purtat din interiorul acesteia, în viziunea lui Niels Bohr (1885 – 1962) *poziția observatorului în univers* presupune un dublu statut, acela de „observator” și de „actor” în același timp.

6. Sir Karl Raimund Popper (1902 – 1994), filosof austriac, binecunoscut pentru elaborarea unei noi teorii a metodei științifice de cercetare și pentru criticismul determinismului istoric. În viziunea sa, știința nu este inductivă prin natură, ci are un profund caracter ipotetic-deductiv (The Logic of Scientific Discovery, 1934). Teoriile științifice sunt ipoteze din care se pot deduce afirmații verificabile prin observații; dacă ipotezele se dovedesc false, în urma unor îndelungate observații experimentale, teoria nu este adevărată (Microsoft Encarta '98, Encyclopaedia Britannica).

7. Thomas S. Kuhn (1922 – 1996): istoric și filosof al științei,

american, principalul reformator al filosofiei și sociologiei științei din anii șaizeci, în *The Structure of Scientific Revolution* (1962), el introduce conceptul de „paradigmă” – echivalentul atitudinii științifice în raport cu soluționarea unor probleme exemplare, inclusiv introducerea de noi concepte, soluții, metode. De asemenea, Kuhn postulează *caracterul discontinuu* al dezvoltării științifice; teoriile vechi și cele noi sunt *incomensurabile* în sensul în care compararea este mai complicată și *nu presupune simpla confruntare* (Microsoft Encarta '98, Encyclopaedia Britannica).

8. Matei Călinescu, op. cit., 1987, pp. 227 – 228.

9. Ion Vlad, *Aventura formelor. Geneza și metamorfoza genurilor*, București, Editura Didactică și Pedagogică, RA, 1996, p. 10.

10. Werner Heisenberg, op. cit., p. 107 și Ion Vlad, op. cit., 1996, pp. 10 – 11: „Forma loc geometric al manifestării intertextualității (...), un *regim dialoga!* al experiențelor *interne* ale formelor abia apărute sau ale celor care le-au precedat” (s.n.).

11. Hans-Robert Jauss, op. cit., 1989, p. 113.

12. idem, op. cit., p. 117.

13. R. Barthes, *From Word to Text și The Pleasures of the Text* în *Image-Music-Text*, London, Fontana Press, 1977, *passim*.

14. Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva, 1984, vol. 3, pp. 9 – 14.

IS. Northop Frye, *Anatomia criticii*, București, Editura

Univers, 1972.16. David Lodge, *Working with Structuralism; Essays and Reviews on 19th and 20th Century Literature*.

London, Routledge, 1981 și *Two Types of Modern*

Writâng, London, Edward Arnold, 1977; autorul introduce termenul de *modernism* cu referire expresă la literatura interbelică. Vezi și Matei Călinescu, op. cit., 1987/1995; pentru definirea conceptului, Liviu Petrescu, *Vârstele romanului*, București, Editura Eminescu, 1992.17. Liviu Petrescu, op. cit., 1992, p. 6.

18. Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991; Thomas Doherty (ed.) *Postmodernism: A Reader*, London, Harvester Wheatsheaf, 1993; Hans Bertens, *the idea of the Postmodern*, London, Routledge, 1995.

19. *Sintagma tărâm pustiu* a făcut epocă datorită poemului lui

T.S. Eliot, *The Waste Land*, publicat în 1922. Ea introduce în literatura europeană viziunea (modernistă) apocaliptică a primatului puterii asupra iubirii și explicitează valențele imaginarului naratologic, specific anilor '20—30 ca expresie a crizei spirituale; semnifică dispariția *ideii de individ ca membru al comunității* și a legăturilor inter-comunitare bazate pe solidaritate umană, legături ce devin sporadice, temporare, discontinue, ca efect al urbanizării. De aici, interesul scriitorilor pentru *sincronicitate*, văzută ca *prezență simultană a perspectivelor diferite*.

20. P. Ricoeur, *Metafora vie*, București, Editura Univers. 1984, p. 43.

21. Ion Vlad, op. cit., 1996, pp. 12 – 14: teoria formelor este considerată dintr-o perspectivă plurivalentă a *poeticii, retoricii și logicii*. Prin poetică se înțelege „examinarea (descrierea, analiza, valorificarea) faptelor literaturii create”; prin retorica formelor se înțelege examinarea acestora sub specia literarității – *formele narative* (de narare, de ordonare a cuvintelor). Logica privește semnificația mesajului și coerența sa narativă.

22. Bibliografia vastă în problematica postmodernității și postmodernismului îndeamnă la selecție. Pentru definirea fenomenului în cultură, în artă și în societate

Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, London, Routledge, 1987 și F. Jameson, op. cit., 1991.

23. Ion Vlad, op. cit., 1996, p. 12.

24. idem, op. cit., 1996, p. 12.

25. Fredric Jameson, op. cit., 1991, Introduction, p. XVII.

26. idem, op. cit., 1991, Introduction, p. XIX.

27. În societatea occidentală, mutația postmodernă, în planul expresiei, are drept principala cauză *globalizarea* și drept efect *uniformizarea* (fenomen apărut după cel de-al II-lea război mondial și accentuat la sfârșitul anilor '70). Fenomenul și impactul acestuia asupra artelor, literaturii (un amalgam de oameni și culturi, idei, politică, expresie a „estompării distanțelor” și a uniformizării claselor și raselor) este descris de mai mulți autori: Harold Bloom, *The Western Canon*, London, Macmillan, 1994; Hans Bertens, *the idea of the Postmodern*, London, Routledge, 1995; Fredric Jameson, op. cit., 1991; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London,

Routledge, 1986 și *The Politics of Postmodernism*, London, 1989; Fredric Jameson, *The Cultural Turn*, London, Routledge, 1998.

28. Uniformizarea prin respingerea *culturii* și *istoriei* ca expresie a civilizației unui popor, impunerea de *modele* o regăsim exprimată de Francis Fukuyama (*The end of History and the Last Mân*, New York, The National Interest, 1989, în traducere Sfârșitul istoriei, București, Editura Vremea, 1994): sfârșitul istoriei va fi o epocă tristă. Lupta pentru recunoaștere, voința de a-ți risca viața pentru un ideal pur abstract, lupta ideologică mondială care a pus în lumină îndrăzneala, curajul, imaginația și idealismul vor fi

29.

30.

31.

Înlocuite de calculul economic, de nesfârșita rezolvare a problemelor tehnice, de preocupări legate de mediu și de satisfacerea cererilor sofisticate ale consumatorului, în *perioada postistorică* nu va mai exista nici artă, nici filosofie, ci doar o *îngrijire perpetuă a muzeului istoriei umane*. Toate culturile se adaptează; granițele lor sunt șterse în chip constant și *formate de interacțiunea reciprocă* cu celelalte. De asemenea, în formarea culturală intervine un proces rațional pe care termeni ca „volkgeist” sau trib nu îl pot defini. Contradicția în termeni – dispariția culturii în perioada postistorică și apariția unei culturi formate de interacțiunea reciprocă îl determină pe Fukuyama sași amendeze propria afirmație într-un interviu din 1997: „Dar aceasta nu înseamnă că toate societățile vor fi uniforme sau că se vor bucura în mod egal de succes. Dimpotrivă, tocmai din cauza acestei *convergențe factorul distinctiv al societăților va fi dat în principal de atributele lor culturale*” (în Nathan Gardels, *Terorismul celui de-al treilea val*, Oradea, Editura Antet, 1998).

Ion Vlad, op. cit., 1996, p. 24: „Formele sunt o manifestarea a tendinței ființei de a se comunica, de a se *reprezenta* pe sine în actele și evenimentele definitorii”.

Emil Staiger, *Les Concepts fondamentaux de poétique*, în Raphaële Celis, *La poétique phenc menologique d'Emil Staiger*, Paris, Edition Lebi Hossmann, 1990, apud Ion Vlad, op. cit., 1996. Peter Brooks, *Reading for the Plot Design and Intention in Narrative*, New York, Alfred A. Knop 1984.

32. Hayden White, *The Content of the Forai. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The John's Hopkins University Press, 1987.

33. Cercetări în domeniul *ficționalității* o definesc ca relație *intențională* între cititor și scriitor; ea nu poate fi identificată apriori cu trăsături sau *caracteristici* textuale, ci cu „un sistem integrat de convenții care *construiesc* (...) lumi cu convingeri culturale și procedee de receptare” (s.n.) (cf. Ruth Ronen, *Possible Worlds în Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp... 87 – 88). Astfel, fiecare cultură își creează propriile sale criterii de clasificare a textelor, unele sunt considerate *ficționale* numai în raport cu altele care, în același context, sunt considerate neficționale (istoria sau versiunile științifice asupra lumii reale). Ficționalitatea nu mai este considerată ca fiind o proprietate imanentă textului, ci ca o proprietate determinabilă pragmatic.

34. Walter Benjamin, *The Storyteller*, în *Iluminations*, New York, Schochen Books, 1969, p. 94, apud P. Brooks, 1984, p. 21: „Căutăm în ficțiune posibilitatea de a cunoaște moartea, cunoaștere care ne e refuzată în viață; moartea care scrie sfârșitul vieții și, prin urmare, îi conferă sens”.

35. Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford, London, Oxford University Press, 1966.

36. Wolfgang Iser, *The Fictive and the Iraaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore, The John's Hopkins University Press, 1993.

37. Jacques Derrida, *Diseminarea*, București, Editura Univers, 1997, p. 20 (din *Dissemination*, 1972).

38. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1987, p. 228.

39. Paul Virilio, *The Last Dimension*, New York, Semiotext (e), 1991, și *The Aesthetics of Disappearance*, New York, Semiotext (e), 1991, p. 111.

40. idem, op. cit., p. 104.

41. Roland Barthes, *The Photographic Message*, în *Image-Music-Text*, London, Fontana Books, 1977.

42. Liviu Petrescu, Interviu, Cluj-Napoca, TRIBUNA, nr. 38, 18 – 24 sept. 1997.

43. Wolfgang Iser, op. cit., 1993.

44. idem, op. cit., 1993, p. 10.

45. Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Ann Arbor, Michigan, The Harvester Press, 1978.

46. Wolfgang Iser, op. cit., p. 10: „*Relația ca proces se manifestă în relaxarea semnificațiilor lexicale, extinderea constrângerilor semantice și, în sfârșit, prin recodificare și transcodificarea ce decurge de aici*”. (s. a).

47. apud P. Ricoeur, *Metafora vie*, (*Spațiul figurii*), București, Editura Univers, 1984, pp. 226 – 229.

— PENTRU O TEORIE COMPLEMENTARĂ's A FORMELOR GENULUI

... ”. „*Structura ternară este*

...*r?*; *principiul în jurul căruia*

„ ” — ” ” (*gravitează toate construcții*

„*le rațiunii și ale imaginației.*

„*F! A/o/ conținem aceasta struc*

”. ... *tura și o proiectam.*

Wolfgang Iser

1.1. Lumea inventată: abstractizare și experiență. Cunoașterea ca reprezentare o nouă cercetările în termodinamic sle, PTM

matematică și geometrie Zf, r electromagnetism, în

Maxwell de e ga** * & Clerk tă contradictorii dema asPecte în elaborării *teoriei* mult înaintea filosofii, deopotrivă, exprimă îndoieli cu privire la posibila echivalență între esența lumii exterioare și explicația lumii. În mod paradoxal, dezvoltarea științelor a alimentat această suspiciune. Revoluționarea științelor exacte a condus la reevaluarea *sistemelor de formalizare a spațiului fizic*. Acestui proces i se circumscrie și geometria neeuclidiană. După 1830, Lobacevski și Bolyai, reformulând cel de-al cincilea postulat al lui Euclid, contestă ceea ce fusese până atunci simbolul rigorii și al logicii în explicarea realității fizice. Față de aceasta, *noua geometrie* aducea în atenția filosofiei și a științei existența mai multor sisteme coerente de organizare ale spațiului fizic.

La începutul secolului XX, în la science et l hypothese (1902), Henri Poincaré atrage atenția asupra faptului că geometria folosește convenții sau constructe raționale care nu sunt nici *reprezentări ale*

realității exterioare și nici „forme” prin care intelectul organizează experiența realului. Convențiile, susținea Poincaré, sunt concepute ca *instrumente practice* pentru organizarea *fluxului senzațiilor*, într-o manieră convenabilă². Cu alte cuvinte, nu există nicio *formă* dincolo de *aparențele* percepute în fluxul senzațiilor. Există tot atâtea esențe câte *puncte de vedere* sunt, prin care se ordonează experiența, iar ceea ce ni se dezvăluie despre lume, prin constructe raționale, se petrece în raport cu implicarea noastră în lume și experiența noastră cu lumea. Poincaré, Lobacevski, Bolyai, Maxwell sunt numai câteva dintre semnele unui timp care anunță o nouă epistemă. Ea a fost exprimată succint, încă din 1904, de William James în *Pragmatism: A New Name for Old Ways of Thinking*: „Se spune că Dumnezeu face geometrie și se crede că elementele lui Euclid au reprodus această geometrie.

Există o rațiune eternă și neschimbabilă. În același mod se poate gândi despre legile naturii – fizice și chimice – la fel despre istoria naturală. Se presupune că toate sunt duplicate exacte și exclusive ale unor arhetipuri preumane care se află în structura lucrurilor și în care putem pătrunde datorită suflului divin, ascuns în intelectul nostru. *Anatomia lumii este logică (...)*. Până în 1850 se credea că științele exprimă adevăruri care erau copii exacte ale unui cod precis, ale unor realități non-umane. Dar, înmulțirea rapidă a teoriilor a înlăturat treptat ideea că unele dintre ele ar putea fi mai obiective decât celelalte. Există atât de multe geometrii, atât de multe logici, atât de multe ipoteze cu privire la aspecte fizice și chimice [ale realității], atât de multe clasificări fiecare în sine satisfăcătoare și, totuși, inutile, încât chiar ideea că cea mai adecvată formulare *poate fi un instrument conceput de om, și nu o transcriere literală, ne copleșește*” 3 (s.n.).

Prin urmare, sistemele conceptuale nu sunt copii ale unor forme eterne, ci „construcții instrumentale”, sugerează William James, amendând în mod drastic filosofia occidentală și omițând în mod inexplicabil să se revendice de la Kant, primul filosof care a comentat și reformulat speculațiile filosofice asupra naturii și esenței cunoașterii. Se pare însă că James era atât de convins că numai generația sa se confrunta cu probleme fără precedent, stimulate de dezvoltarea spectaculoasă a științelor, încât l-a omis pe Kant. În Europa anului 1903, Bergson se declara de acord cu ideea kantiană conform căreia intelectul administrează cunoașterea, dar refuza să

accepte existența unui *sistem universal de cunoaștere* bazat pe ordonarea experienței spațio-temporale de către intelect.

Aspectul cel mai interesant al acestei dispute epistemologice este faptul că, încă de la începutul secolului XX, filosofi aparținând celor mai diverse (și mai divergente) tendințe au căzut de acord asupra *valabilității unei teorii instrumentale a cunoașterii*. De la pragmaticieni ca John Dewey, William James și F.C.S. Schiller, la empiro-criticiști ca Ernst Mach și Richard Avenarius, de la neo-kantieni ca Hans Vaihinger și Ernst Cassirer, până la idealismul anglo-american reprezentat de F.H. Bradley, de la Poincaré, Pierre Duhem, Bergson și, în sfârșit, Nietzsche, produs al tradiției germane și cel mai vehement critic al acesteia, toți, fără excepție, recunosc eficiența instrumentală a „constructelor științifice” și mai văd în acestea *chintesența ordinii realității exterioare*.

Interesul pentru teoria formelor românești ne determină să ne oprim doar la patru dintre filosofii acestui început de veac și anume, Bergson, W. James, Bradley și Nietzsche, din două considerente. În primul rând, pentru că toți au criticat ceea ce Nietzsche numea „eroarea antropomorfică”, greșeala de a identifica constructele intelectului cu „realitatea” însăși, în al doilea rând, pentru aceștia geometria euclidiană era una dintre manifestările sindromului occidental al confuziei între construct și realitate și, de aceea, îi apropie viziunea asemănătoare asupra relației între aparențe și realitate. Ei sunt de acord că „realitatea constă într-un flux de aparențe preconceptuale care este ireductibilă la o formulare rațională” 4. Interesul manifestat *pentru formele abstractizării* și ale experienței senzoriale, cu efectele lor asupra dimensiunii umane, este una dintre trăsăturile definitorii ale începutului de secol, iar în literatură, una din coordonatele modernismului timpuriu care va marca puternic forma, în al treilea rând, în accepțiunea acestor filosofi, raportul între convenție (instrumentală) și experiență se traduce prin mecanisme psihice, lingvistice și sociale care impun grile instrumentale asupra experienței, definind și configurând realitatea pe care o cunoaștem. Bergson și James, mai ales, se manifestă împotriva punctului de vedere materialist care trata spiritul ca pe un epifenomen al activității fiziologice a creierului și, ca o reacție împotriva scientismului *determinist*, înlocuiesc tabloul mecanicist cu o *descriere organică a*

conștiinței, exprimabilă prin „fluxul continuu de experiență”. Numită de Bergson „durată reală”, iar de James „flux al conștiinței”, noua viziune distinge în mod evident între *lumea fizică* – lumea obiectelor exterioare percepției – și *lumile psihice*, lumea aparențelor, o lume variabilă în funcție de mai multe date. Un alt aspect important al demersului construit de Henri Bergson este estetismul său, direct legat de concepția despre limbă și rolul ei în organizarea experienței. Cuvintele, asemenea conceptelor, sunt menite să ușureze negocierea cu experiența imediată sau, altfel spus, *cuvintele dau formă modului în care se înregistrează impresiile*: „Influența limbii asupra senzației este mai profundă decât am gândit-o vreodată. Limba ne face să credem în imposibilitatea modificării senzațiilor, iar uneori ne înșală cu privire la natura acestora (...). Pe scurt, *cuvântul, cu contururi foarte precise, care înmagazinează în impresii elementul impersonal, stabil și comun, copleșește sau, cel puțin, acoperă impresiile delicate și trecătoare ale conștiinței individuale (s.n.)*. Limba, cuvântul, ca instrument de ordonare a existenței realității, se obligă să exprime o varietate infinită de senzații, cu un număr limitat de elemente, iar folosirea repetată a țate, *definind fictivul ca o limită impusă de totalitate*, ca o depășire a frontierelor dintre real și imaginar – curajoasă presupunție care se regăsește în studii contemporane asupra formelor.

Într-un spirit diferit, dar convergent celorlalte demersuri filosofice, Nietzsche, om al timpului său, dar și homo universalis este cel care a răspuns cuprinzător și categoric crizei valorilor occidentale, acordând credit total Omului ca măsură a tuturor lucrurilor. Discursul provocator formulat de Nietzsche a instalat în conștiința vremii ideea că Omul este singura sursă a Adevărului, a Binelui și a Frumosului, într-o realitate golită de forme preexistente. Creator al Omului nou, cel care dă formă, contur, simplifică și inventează, cel a cărui *voință de a afla adevărul* este o *voință de putere*, filosoful german îl descrie pe acesta într-o lume ca pe un „haos al senzațiilor”, dar, spre deosebire de H. Bergson și W. James, refuză să identifice fluxul senzațiilor cu o zonă psihică la care avem acces. Fluxul este asociat cu o *masă informă de impresii trecătoare* („lumea fără formă, indefinibilă, este un haos de senzații”), cu o forță cosmică ce se schimbă etern, fără coerență și fără scop. În numele „voinței de putere”, viața descoperă noi *forme de organizare, de interpretare și de stăpânire a realității*. Lipsa negocierii,

a *tranzacției* în cunoașterea realității este substituită de *acțiune*, a cărei consecință este producerea de forme. Acestea nu sunt expresia unei unități profunde, sunt urmare a *creației lor pepetue* care nu are la bază un principiu universal, ci un neîntrerupt *joc al diferențelor*. Înglobat estetismului nietzschenian, acest *joc al diferențelor* construiește relația între *Frumos*, ca singura valoare de referință, *Gândire*, în afara judecăților de adevăr și fals, *Trăire*, dincolo de conceptele de bine și de rău. *Jocul diferențelor construiește judecata estetică* și aceasta face legea. Cu alte cuvinte, iubirea de minciună „sfințită de artă” și nu de adevăr, iubirea de aparență, de suprafață, de formă și nu de profunzimea lor. Doar stilul are valoare. Apocalipsa estetică imaginată de Nietzsche este un reflex al pozitivismului prin care filosoful elimină iluziile metafizice, cele care ajung să identifice constructele umane cu realitatea însăși. Știința modernă nu a reușit să pună nimic în locul *Dumnezeului mort* imaginat de Nietzsche, ci a părăsit Omul în universul golit de valori transcendente. Universul creat de știință este tot atât de fictiv ca oricare altul: corespondența între concepte și realitate *nu exprimă* adevărul, iar eroar ea falimentează orice relație de corespondență posibilă. Scepticismul lui Nietzsche amplifică disputa asupra ideii de modernitate și a „omului modern”, ființa care populează lumea morții lui Dumnezeu’. Pe de altă parte, Nietzsche angajează gândirea occidentală în direcția acceptării *modernității ca raport cu alteritatea și cu schimbarea*, în opinia unor cercetători ai fenomenului, începând cu F. Nietzsche, întreaga *strategie a modernității* s-a modelat în jurul unei „tradiții antitraditionale”, bazată pe *ideea de diferență*. Căci, jocul diferențelor propus de Nietzsche contrazice și se confruntă cu perspectiva *repetiției ad infinitum* care, la rândul său, ar contrazice concepția asupra timpului ireversibil pe care s-a construit cultura occidentală.

În același concert al clamării *diferenței și schimbării* se încadrează contribuția lui William James și conceptul său de „voință liberă” al relației între „adevăr” și „semnificație”. Deosebirea fundamentală dintre pozițiile celor doi filosofi este între *voința de a crede și credința* a atitudinii cu plementare –, într-o „minciună adevărată”. Ca urmare a faptului că el, distinge» (io-adeținește relația de sistemele conceptuale sunt *invenții*, ca invenții ele pde, atitudinea car undiaie și, pe e. *asupra* conduce la *descoperirea unor noi dimensiuni*

(diferite) aruperare a expen – ectează o no elementare și Aiului. re inventează foatitudmueom

Direcția în care se înscrie demersul nostru reține speriențimtre truieste romanul în *modernismului problematica limbajului conceptual și figurativ* circunu divergente, se e cu formei recuperare scris ideii refuzului repetitivității și a sublinierii diferenței, cel românesc Qtoare primei atvtuai cură a unei Modul în care limbajul articulează relația între *abstracțiepuriu*coreSp-mismwllul *târzii* de P blemă este și *senzație* pentru a asigura *metaforei poetice* o poziție cu cele ale mea a formei) – Aceas Frâu.7 is filozopivot ni se pare important nu numai în principiu, ci și în cdini noi (de ițive Lică o decizie pe P Referința la practică pentru artistul modern care este obligat să-și nportantă în sine și înseamnă *reaW*, „fp, asume estetic și moral poziția contradictorie. Ceea ce că cu privire ia fabolită 1 înseamnă că „ajungerea sa la modernitate este, în mod șalul cotidia-tt. La la „u” ah inevitabil, nu numai *limitativă* și *relativă*, dar este menită irită să se perpetueze trecutul pe care încearcă să-l nege și să se opună noțiunii de viitor, pe care încearcă să o promo-veze” 13 (s.n.), pentru a nu nega concepția asupra timpului ireversibil, caracteristică modernității. Poziția pivot a fie eliberată numea sau

Este v *metaforei poetice* reunește forma conceptuală și fluxul episent A1935 și relua j. i senzorial, stabilind *relații între aspectele particulare fără a șterge diferențele* dintre acestea. Dacă acceptăm ca adevărată supoziția lui Nietzsche, conform căreia granița dintre limbajul conceptual și cel figurativ este fluidă, iar poziția artistului ambivalență și contradictorie în modernitate, se va putea demonstra de ce metafora a jucat un rol proeminent în scriitura modernistă. Percepția rapidă de relații, prin extensie, semnifică spațializarea formei, preocuparea scriiturii moderniste pentru geometrii imposibile, structură și formă. Există o legătură între poziția pivot a metaforei și conceptele filosofice gândite și elaborate la începutul veacului XX, cu privire la relația între fitorac/z wm/aparență/spirit și *experiență/durată/realitate*.

ea on un excluși «a prin oranele ați:

observații asupra naturii, o filosofie construită pe o temelie a faptelor, a ceea ce este *real*, contribuie la demontarea raționalismului prin impunerea metodei critice, deductive, proprie cunoașterii

științifice moderne. Astfel se explică faptul că *geometria*, bazată pe dialectica spiritului, lasă loc *fizicii*, bazată pe observația realității, afirmă analiști ai fenomenului¹⁸. Consecința directă poate fi urmărită în *demersul cognitiv* al perioadei moderne, bazat pe o simbolică a transgresiunii de la cunoașterea în sine ca expresie a unui optimism gnoseologic la cunoașterea ca principiu totalizator și cunoaștere participativă întru *transformarea realității*. Demersul cognitiv este expresia „conștiinței puterii, a controlului absolut asupra *Lumii* și *Lucrurilor*”¹. Prin urmare, decizia cu privire la *ceea ce înseamnă realitate* și *tipul de metadiscurs legitimator* care îmbracă *forma narațiunii* (*forma mitului*) și prin care se *reprezintă această realitate* sunt de o importanță covârșitoare pentru opera la care ne referim²⁰, în plan filosofic, ea reprezintă tranziția de la epistemologia secolului XIX cu accent pe faptul obiectiv și reflectarea lui la fenomenologia secolului XX neinteresată în reflectarea obiectului, ci în **CONSTITUIREA LUMII**. Schimbarea dominantei deschide calea spre un demers cognitiv care este rezultatul *facultății de a unifica*, de a împăca elementele contrarii ce dezvăluie o cu totul altă logică decât cea a vechiului model care avea drept principiu activitatea intelectului în concilierea contrariilor. Literatura este investită cu funcția de cunoaștere, în sensul în care cunoașterea se va preocupa de întemeierea și asimilarea unor modele alternative, față de cel științific-Specific modernismului târziu, „arta pentru adevăr înlocuiește „arta pentru artă”. „Arta este un *mijloc de cunoaștere*. Un formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare a sufletelor omenești, acolo unde știința nu poate ajunge”, scria Camil Petrescu în 1936. Pentru comparație, vom aminti că în 1889, H. Bergson, referindu-se la „arta romanului”, o numea arta care *poate cunoaște* omul mai bine decât omul însuși pentru că obiectivează, făcând prezentă ceea ce a încetat să mai existe, în momentul în care a fost exprimat.

Pe de altă parte, arta modernismului timpuriu’ corespunde unei „științe normale”²³ concentrată pe rezolvarea problemelor într-un *cadru de consens* în legătură cu ceea ce reprezintă și care oferă o explicitare bună a fenomenelor. Ea este reflexul unei *atitudini epistemologice*, expunând situația în care înțelegem bine ce se întâmplă, dar dorim să codificăm pentru a extinde, a întări, a delimita

și a fundamenta cunoașterea. Din aceeași perspectivă, exprimată de R. Rorty, artei modernismului târziu' i se asociază „știința revoluționară”, prin introducerea unei *noi paradigme* de explicitare a unui nou set de probleme imprevizibile care sunt *explobrate* pentru a fi înțelese. De aceea, artei modernismului târziu îi corespunde *atitudinea hermeneutică*²⁴. Ea acoperă situația în care nu înțelegem bine ce se întâmplă, admitem acest lucru și cădem de acord asupra unor *practici de investigație*. Ceea ce se schimbă cu paradigma este *interpretarea cunoașterii* (a observațiilor). Prin urmare, atitudinea hermeneutică ce corespunde modernismului târziu nu este „un alt mod de cunoaștere, de înțelegere, opus explicitării. Este, mai bine spus, un alt mod de a face față cunoașterii? realității. Un mod care nu mai corespunde „metaforei Cniului” atotcuprinzător, imaginat de întemeietorii gândirii europene, grecii. Pentru greci, „ochiul minții” nous – „se uita la „finalitatea universală a Lumii pentru a o înțelege și a o defini, căci „nous” rezuma gândirea, intelectul, percepția și înțelegerea.

În varianta secularizată a paradigmei creștine, ochiul vede „CA ȘI CUM” ar cuprinde finalitatea universală a metanarațiunilor modernității, a marilor povestiri de emancipare. El își reprezintă ceea ce nu poate cuprinde. Și, dacă în aceste variante, „nu *Limba* oglindește lumea, ci *Vorbitorii* oglindesc lumea, adică își construiesc o *reprezentare simbolică* a acesteia” (s.n.), în mulțimea de „povestioare” eterogene și locale, întemeiate pe o altă logică, „limba construiește lumi”²⁷ (nu Lumea) și o realitate care cere un nou mod de a-i face față. Este logic să presupunem că între autor-text-cititor există o legătură și că aceasta trebuie concepută ca un proces în derulare care *produce* ceea ce nu a existat înainte. Această perspectivă este diferită de noțiunea tradițională de reprezentare, în măsura în care „mimesis” cuprinde referințe la o realitate dată, ce urmează a fi reprezentată. De aceea, *forma ca semnificație și construct* final este rezultatul unei relații, al unei rețele ce se constituie într-un loc geometric care reflectă și realizează „devenirea și istoria literaturii în procesele cele mai complexe [exprimând] programul epocilor literare, viziunea creatorilor în context, ideologia și mesajul literaturii ca reprezentare a Lumii prin lumile create în plan ficțional”²⁸. Analiști ai teoriei formelor²⁹ constată că demersul teoretic cuprinde o perspectivă triplă ce configurează dimensiunea complexă a acesteia: dimensiune *poetică*,

prin *examinarea faptelor literaturii*, *logică* prin *semnificația mesajului*, a aspectelor sale coerente și *retorică* prin arta ordonării cuvintelor. Pe de altă parte, structura triadică este un principiu respectat cu strictețe nu numai de construcții ale rațiunii, ci și de ale imaginarului, deoarece mintea omenească este purtătoarea unei structuri triadice care este proiectată în funcție de circumstanțe (cf. Iser. 1993). Postulatul absorbției poeticii și logicii de către retorică se confirmă în măsura în care ceea ce interesează este *natura procesului* și *cauzele efectului*, studiate îndeaproape de școala fenomenologică germană.

1.2. Realitate și reprezentare: schimbarea dominantei într-un studiu asupra conceptului de literatură, Pierre Macherey o definea ca pe un *spațiu al unei revelații*: „A vedea literatura ca pe o dorință reprimată a filosofiei, înseamnă răsturnarea hermeneuticii tradiționale care consideră literatura drept *spațiu al unei revelații esențiale* pentru că vede în filosofie 'negânditul sau elementul ce nu este-încă-gândit al literaturii" 30. Una dintre căile de exprimare ale acestei revelații este *natura ficțională* a literaturii, mod de eliberare și figurare a mitului (mythos) ce populează cu conținut semnificativ spațiul textului literar. Este *secretul* divulgat prin medierea *formelor poetice* pe care Diogene Laertius îl folosea drept cap de acuzare împotriva poetului filosof Empedocles. El ar fi folosit formele pentru a face din adevărul ascuns (esoteric) un adevăr revelat (exoteric). În antichitate, literatura și filosofia sunt recunoscute ca un tot unitar, iar condițiile în care s-a produs separarea (la sfârșitul secolului XVIII, prin Escarpit, La Definition du terme littérature) demonstrează că întâlnirea dintre ele, ca esențe autonome, este un produs al istoriei. Căci, istoricește, prin devenirea literaturii, s-au adus argumente în favoarea *vocației sale speculative*, a valorii sale autentice ca experiență intelectuală. În fapt, ceea ce filosofia și literatura au în comun este *mijlocul de comunicare* – limba și ceea ce le deosebește este *criteriul valorii de adevăr*. Limba, ca mijloc de comunicare, diferențiază cele două domenii prin *modul de folosire*. Prin ea se instalează în literatură *iluzia de realitate* și de aceea calitatea sa primordială este veridicitatea și puterea de evocare. Discursul devine scena configurării iluziei. Textul în sine este scena confruntării dintre adevăr și fals și de aceea presupune o structură care se supune propriei logici. Pe de altă parte, *criteriul valorii de adevăr*, se știe, stă la baza întregului proces de figurare". Semnificația

unei afirmații, într-un text literar sau în orice altă formă scrisă este determinată de stabilirea circumstanțelor în care este adevărată sau falsă. Problema se complică în cazul textului literar datorită cadrului în care funcționează criteriul valorii de adevăr: în interiorul spațiului închis al textului și în relație cu spațiul deschis al lumii înconjurătoare. Acesta dublă referențialitate 3 – simultană și bifurcată – pe care Ricoeur o numea „referința scindată a metaforei”, conferă o *triplă dimensiune* textului literar, studiată de acesta și de alți autori³³.

În sensul aristotelian, funcția de reprezentare cuprinde două coordonate, o funcție de descoperire, aceea de a *reda formele constitutive ale naturii percepute* și o funcție de recuperare, aceea de a *completa practic ceea ce natura a lăsat incomplet* („*estin oun tragoedia mimesis praxeos*”). În ambele variante, reprezentarea nu poate fi redusă la un simplu „mimesis” (cf. Platon, Republica; *mimare*, imitație, copiere) 34 a ceea ce există, deoarece procesul de elucidare-completare-recuperare a 'naturii incumbă *actul performativ*: absența trebuie simulată, transformată ca prezență, în lumea modernă, tendința dă câștig de cauză aspectului performativ în care dimensiunea prefigurativă nu mai este un obiect de reprezentare; ea este folosită ca *sursă de producere a ceva nou*, nedeterminat de trăsături, funcții și structuri ale materialului realității la care se referă 5. Schimbarea are rațiuni istorice, într-o primă etapă, sistemele închise, precum cel care a produs gândirea greacă sau imaginea despre lume în epoca medievală dădeau prioritate *reprezentării ca mimesis* datorită preocupării sistemelor pentru a *defini ceea ce exista* ca elemente constitutive, palpabile, înlocuirea sistemelor închise cu sisteme de gândire deschise spre comunicare a *atras declinul componentei mimetice a reprezentării* și orientarea spre componenta performativă. Dincolo de interesul pentru a *da formă lumii inteligibile*, procesul presupune transformarea sa într-o *modalitate de a construi lumi*. Înregistrat ca o schimbare a dominantei, el semnifică o trecere de la *arta ca duplicat al realității* la *arta ca ilustrare a realității*, în care componenta ilustrativă *sugerează* aspecte ale realității³⁷. Teoretic vorbind, consecințele schimbării dominantei sunt considerabile, pentru că *amendează* conceptul propriu-zis de reprezentare. Astfel, el poate avea o componentă mimetică numai în condițiile în care modalitatea de a construi lumi devine obiect referențial al

reprezentării. Prin urmare, aspectul performativ al reprezentării devine o componentă prefigurativă a actului performativ, iar textele auto-referențiale sunt un rezultat al acestui procesă.

Schimbarea valențelor reprezentării este o consecință a descoperirilor științifice ale lumii moderne, în domeniul *percepției* și al *comunicării*. Noile descoperiri stimulează un proces permanent și continuu de adecvare a individului la realitatea în care trăiește prin mecanismele contextualizării⁹, pentru că trecerea de la postura naivă a „privirii care vede” (descoperă și recuperează) la cea a „lumii create” implică o componentă activă și dinamică, în care vechiul realism static și pasiv este înlocuit de un construct, o convenție sau o *atitudine față de realitate*: „Noi [modernii] pur și simplu creăm lumea pe care o vedem (...); este un *proces de descoperire* și nu unul de *recuperare* a modului în care trăim în lumea materială, iar nostalgia imitației este nu numai relevantă, ci și păgubitoare în epoca noastră” (s.n.), scria Raymond Williams, în 1965, într-o valoroasă analiză a realismului ca și construct teoretic, în romanul contemporan. Era momentul unei precizări, iar literatura europeană, aflată la răscrucea marilor modernisme și ale anti-modernismelor⁴¹ simțea nevoia unor clarificări de natură critico-teoretică, în viziunea analistului britanic, realitatea este definită ca *produs al interacțiunii* între *actele de percepție* și *actele de comunicare* (a ceea ce poate fi văzut, interpretat, organizat și recunoscut din punct de vedere social). Concluziile studiului său deschid discuția spre o abordare a literaturii în relația acesteia cu o teorie generală a comunicării, direcție în care școala germană și-a adus o contribuție importantă după 1975. Pentru momentul surprins de Williams în studiul său, dificultatea consta în *definirea interacțiunii dintre viziunea personală și comunicarea socială*, cu alte cuvinte, dintre gândirea individului despre sine și despre societate și rolul acesteia în reprezentarea realității. Aceasta este văzută ca *punct de emergență a unor acumulări de informație* dobândite prin moștenirea personală a individului și *formele* moștenite cultural. Distanța în timp, de la prima folosire a conceptului de către Platon, cu cele două valențe ale sale, „*eidos*” pentru forma generică și „*phisis*” pentru forma specifică și de către Aristotel (Poetica: „*mimesis praxeos*”), până la definirea lui ca punct de emergență al unor acumulări de informație semnifică evoluția

sinuoasă a relației între realismul ontologic (există o lume, independentă de gândire și de limbă) și realismul epistemologic (prin *gândire putem lua cunoștință* de realitate și *putem vorbi* despre ea *prin exprimare*). Lumea care există, poate fi exprimată nemediat de către Subiect, iar literatura este o astfel de formă de exprimare (reprezentare) cuprinzătoare a lumii și a destinelor subiecților ei.

Analizată retrospectiv, teoria formelor se constituie pe o proiecție asupra textelor lui Platon și Aristote¹⁴³, dar în acest demers artele poetice și poeticile Evului Mediu au ignorat detalii importante exprimate de sursă.

Pentru Platon (428 – 347 î.e.n.), obiectul creației este *istorisirea miturilor*. Sensul în care folosește mimesis pentru atingerea scopului acoperă trei semnificații: (a) de *mimare*, de *activare a unei intrigi* prin mimare, ca de exemplu un personaj mimat (Republica, Cartea III: modul *mimesis*-ului este *personificarea*, *asemănarea în voce și în înfățișare*; o componentă importantă a personificării este *frauda*, *amăgirea interlocutorului prin interpretare*). Această primă valență se presupune a fi dat semnificația originală, cea de orientare dramatică; (b) de *imitație* (Republica, Cartea X, producerea de imagini, deosebirea între realitate și aparență; permeabilitatea graniței între fapt și ficțiune), un *fel de a face ceva*, de copiere a acțiunilor altei persoane, de impersonare și (c) de *copiere*.

Indecizia asupra unei semnificații exacte a conceptului provine din faptul că Platon recunoaște o deficiență a lumii fenomenale prin comparație cu cea inteligibilă, de vreme ce *imitația implică non-existența lumii imitate*. Postulatul „ideii” Ceidos) și al „copiei” Cphisis), al Demiurgului ca artizan care poate imita numai modelele preexistente ale universului trimite la statutul de inferioritate al imitației, în Republica, Cartea a II-a, Platon se referă la problema *modurilor de comunicare*, a tipologiei discursive în arhetipurile epicului. Vorbindu-i lui Adeimantos, Socrate recunoaște două modalități de *discurs poetic* (lexis); „haple. *diegesis* sau *narațiunea propriu-zisă*, *istorisirea simplă* („poetul vorbește fără a încerca să ne atragă atenția decât asupra lui însuși...”), în care poetul însuși este Vorbitorul și „*mimesis*” sau *imitația*, în care poetul imită și *se întrupează* în altcineva, vorbind *ca și când* el ar fi acea persoană. Cu alte cuvinte, la Platon MIMESIS se referă în mod specific la *crearea de*

către poet a unei Voci ficționale; Mimesis (a) nu se referă la o trăsătură specifică artei în relație cu lumea reală, reprezentată în artă, (b) nu este o trăsătură a discursului în relație cu realitatea reprezentată prin discurs și (c) nu este o teorie despre felul în care arta, în general, sau limba literară, în particular, oglindește lumea prin reprezentare. „Mimesis” este o trăsătură a discursului literar exprimată în funcție de relația dintre Poet și Vocea ficțională (dramaturg și personaj dramatic, autor și personaj). Prin referirea la spațiul formelor (diegesis/istorisir & a. și mimesis/imitația), Platon construiește un model textual pentru fiecare ipostază a discursului („... în poezie și în povestirile mitologice, există un [tip de istorisire] întemeiat întru totul pe imitație – aceasta este (...) tragedia și comedia; există apoi un tip întemeiat pe expunerea făcută de către poetul însuși – vei găsi acest tip cel mai bine [reprezentat] în ditirambi; și, în sfârșit, mai este un tip bazat pe ambele feluri pe care îl afli atât în poezia epică cât și în multe alte locuri, dacă înțelegi ce vreau să spun”) 45 (s.n.) și un model pentru funcția și construcția personajului („Așadar, avem istorisire și atunci când poetul înfățișează vorbele fiecăruia, dar și atunci când el însuși spune [ceea ce se petrece] între momentele rostirii”) 4 (s.n.).

Pentru Aristotel (334 – 323 î.e.n.), Poetica se constituie într-un moment de re-evaluare a conceptului prin descriere, analiză și deconstrucție în funcție de obiect Clucrurile așa cum sunt, lucrurile mai bine decât sunt și lucrurile mai rău decât sunt), de mediu (dansul, muzica, pictura, poezia) și de maniera de expunere (artistic, dramatic, personificare). Și el pune formele sub semnul „mimesis”-ului și „diegesis”-ului, arta fiind menită să completeze și să imite. Pornind de la ambivalența conceptului de Natură – ca producător (natura naturans) și ca produs (natura naturata), Aristotel face din elementul imitație o componentă a artei care preia și completează ceea ce natura pare a fi lăsat incomplet. Arta și Natura au o structură izomorfă în care trăsăturile imanente ale uneia dintre părți pot fi substituite de ale celeilalte. De aceea, arta poetică aristotelică este consacrată structurii și alcătuirii formelor („Vom vorbi despre arta poetică și despre formele ei, despre influența fiecăreia în parte și despre felul cum trebuie să alcătuim fabula, dacă vrem ca poezia să fie frumoasă”) 4 (s.n.). Demonstrația cu privire la formă și referirile la spațialitatea acesteia pornește de la postulatul conform căruia eternitatea ideilor este

eternitatea lumii, iar sistemul de corespondență între eidos și copie constituie *cosmosul complet ce reflectă toate posibilitățile*. „Posibilul” poate fi posibil în funcție de „morphe” numai dacă este *real* sau cel puțin potențial real. Prin imitație („mimesis”), arta îmbracă „technè”. Ca urmare, „mimesis”, cu repetiția sa inerentă, trebuie văzut ca o *completare a stării incomplete a realului*. De aici și bivalenta „diegesis-mimesis”, deosebirea fiind de ordinul *modului de a imita* („... deosebirea dintre arte [este] în felul de a imita. Cu aceleași modele se poate imita Povestirea (...) sau înfățișând toate personajele în acțiune, în mișcare”); (s.n.), în modelele care pot imita povestir ea se regăsește proclamarea *vocației ființei de a comunica* (imita), potrivit unor atribute esențialmente umane („A imita este un *dar firesc al oamenilor*, și se arată chiar din copilăria lor (...); pe lângă aceasta toți oamenii simt *plăcerea de a imita*”) 4 (s.n.), și confirmarea ideii că artistul (creatorul) nu are abilități de a crea lumea ci numai *deprinderi de a o proiecta*. Când Aristotel vorbește despre artistul care trebuie să imite lucrurile din natură *cum ar trebui să fie acestea*, nu face referire la vreo *normă* care transcende aceste obiecte; el subînțelege *extrapolarea prin procesul devenirii* spre scopul devenirii⁵⁰, scoțând în evidență *aspectul generativ* al conceptului de Natură ca esențial în reprezentarea acesteia, în ciuda izomorfismului, aspectul generativ (idealitate-stare factuală) indică faptul că 'Natura și „mimesis” nu sunt identice. Dimpotrivă, prin technè, artistul repetă *starea de fi a naturii*, dar repetiția poate numai *completa* și poate *produce* ceea ce reprezintă. Valoarea contribuției lui Aristotel constă în descrierea relației între „technè” și „morphe” și a rolului poetului în actul imitației acelorasi obiecte, cu aceleași mijloace.

În primul caz, se subliniază deopotrivă *aspectul dual* al 'Naturii și al „mimesis”-ului, ceea ce explică *posibilitatea completării naturii ca realitate*, prin imitație și reprezentare (a ceea ce nu este reprezentat în natură). Téchnē nu ajustează natura, ci *obiectivează obiectul*. Morphe (dezvăluit prin technè) nu construiește, ci *completează* prin extrapolare ceea ce natura a lăsat incomplet. Téchnē și Morphe se află într-o *relație de complementaritate* și subliniază două funcții importante ale reprezentării – *obiectivarea și extrapolarea*. Prin *obiectivare* se vizualizează ceea ce ar trebui să fie (se selectează aspectele ideale ale obiectului) și fără acest proces „mimesis” ar fi

incomplet, căci *reprezentarea prin obiectivare se referă la configurarea a ceea ce este în lume pentru a marca diferențele*. Prin *extrapolare* se completează natura și, într-o terminologie modernă, se procedează la o *combinare* adecvată a elementelor selectate. *Acest procedeu (obiectivare – extrapolare) trimite la dimensiunea antropologică a formelor originare ale literaturii, iar componentele procedurii sunt văzute în cercetări recente de antropologie literară ca acte de ficționalitate*.

În al doilea rând, rolul poetului este acela de a *negocia* între mediu (realitate) și obiect, uneori povestind, alteori rămânând el însuși, devenind un altul sau reprezentând/ jucând unele părți, în fapt, *deosebirea între ceea ce este și ceea ce nu este definește statutul și rolul jucat de Voce în poetica aristotelică: „Misiunea poetului nu este aceea de a spune ce se întâmplă, ci ceea ce s-ar putea întâmpla, ceea ce este posibil, potrivit cu necesitatea și probabilitatea” 52 (s.n.)*. Din acest punct de vedere, poetul rămâne el însuși în *diegesis* (istorisirea simplă), dar *interpretează* unele părți în *mimesis* (imitație), într-un sens mai larg, discuția se poartă în jurul *modului discursiv* care este determinat să reprezinte o realitate non-discursivă⁵³. De aceea, poezia este mai filozofică decât istoria, pentru că țintește la exprimarea universalilor forme (acest tip de vorbire sau acțiune aparțin celui tip de persoană din probabilitate sau din necesitate), iar sursa este POETICITATEA. Astfel, *mimesis al acțiunilor* este poetic atât timp cât acțiunile sunt guvernate de probabilitate sau de necesitate, iar probabilitatea este mai importantă decât necesitatea pentru că este vorba de acțiuni umane. Pe de altă parte, Aristotel a rezistat tentației de a spune că *mimesis-ul poetic* are ca obiect universalile, pentru *ca funcția de reprezentare a mimesis* poate avea ca obiect numai o anumită acțiune sau anumite obiecte care declanșează mila și teama, deci afectează emoțional. Universalile care privesc poezia nu sunt asemenea obiectelor cunoașterii platonice și de aceea *obiectul mimesis-ului aristotelian este o acțiune care poate sau nu să fie ficțională*, dar trebuie oricum să aibă o anumită legătură în universalile comportamentului uman⁵⁴. Relația dintre poezie și universalile comportamentului uman aduce în discuție reprezentarea *probabilității și posibilității* și a componentei ficționale a acestora. Pe Aristotel nu îl deranjează „caracterul amăgitor” (ficțional) al poeziei,

deși ideea în sine nu a fost agreată de Platon și de Xenofon. Pentru Aristotel, poezia este amăgitoare în conținut pentru că angajează emoțiile. Poezia înfățișează *probabilitatea evenimentelor care nu s-ar fi putut întâmpla*. Logica recunoștea doar trei modalități de existență a lumii: necesitatea, posibilitatea și imposibilitatea. În viziunea aristotelică, *mimesis* este amăgitor în conținut pentru că sugerează existența „probabilităților imposibile”. Astfel, o relație mimetică este una de *asemănare* (similaritate) și nu de *identificare*, iar asemănarea conduce la diferența dintre obiectul original și reflectarea lui, în terminologia modernă, dintre lumea reală și lumea ficțională⁵⁵. În acest punct, riscăm ipoteza că Aristotel deschide discuția spre ceea ce studiile contemporane numesc *ontologia ficțiunii*⁵. Postulatul „probabilității imposibile” aristotelice este o *descriere a unui univers*, nu a Universului, ceea ce înseamnă că poate descrie *orice* univers, potențial o *pluralitate* de universuri. Aceasta ne conduce la relația universal-particular în concepția aristotelică despre „mimesis” și, implicit, la relația între mimesis și formă. Căci descrierea *oricărui* (unui) univers și nu a Universului traduce deosebirea între „mimesis” și „technai” corpuscul de cunoștințe care guvernează subiectul, iar poetul sau mimesis-ul reproduce numai *caracterele selectate ale obiectului*, acesta fiind redus la *forma* sa. După cum remarcă C. Redfield în *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, prin Aristotel, imitația descoperă forma lucrurilor⁵⁷, deci *mimesis* *decurge din intuiția schematică, dar cuprinzătoare a modelelor găsite în experiență*. Putem învăța de la un „mimema” (image) ceea ce nu putem de la obiectul ca atare, deoarece pictura, textul, alege (selectează) acele aspecte de care este nevoie pentru a ști obiectul, *imaginea care dezvoltă forma*, de la imagini de ansamblu la imagini particulare („Poetii fac în așa fel încât să determine universalul să afecteze [auditoriul] în maniere **r n** rezervate în mod normal particularului”). De aceea, afirmă Aristotel, un poet care contemplează cu adevărat *poate* inventa acțiuni și personaje pentru a le ilustra.

Inventarea în scopul ilustrării, prin folosirea mijloacelor specifice cum sunt obiectivarea (prin selectare) și extrapolarea (prin combinare) poate constitui punctul de plecare al unei noi teorii a mimesis pe care cercetarea contemporană o adecvează realității lumii moderne. Ea poate fi unul dintre aspectele definitorii ale conceptului de dominantă

și, în consecință, una din cauzele schimbării dominantei în devenirea literaturii. Preluăm conceptul de la Roman Jakobson, așa cum acesta l-a folosit într-o conferință datând din 1935. Jakobson îl aplică la structura textului literar, la organizarea sincronică și diacronică a sistemului precum și la analiza discursului în general: „Dominanta poate fi definită ca o *componentă focalizatoare* în opera de artă, ea reglementează, determină și transformă celelalte componente. Dominată este aceea care garantează dominantă structurii (...) opera poetică este un *sistem structural* în mod normal, un *set de mijloace artistice* ordonate ierarhic. *Evoluția poetică este o mutație* în această ierarhie. Imaginea istoriei literare se schimbă substanțial; devine incomparabil mai diversă și, în același timp monolitică, mai sintetică și ordonată” 59 (s.n.).

1.3. O nouă teorie a mimesis-ului; interacțiunea

Explicarea conceptului aristotelian de „*technè*” include noțiunea de „*reprezentare*” (în sens performativ), un „*mimesis*” care *produce* *obiectul* imitației sale. Conform afirmațiilor stagiritului, „*mimesis*” *selectează* anumite caracteristici ale obiectului pentru a fi reproduse în „*mimema*”. Din punct de vedere istoric, într-o lume închisă ca cea a Greciei antice, reprezentat ea este subordonată mimesis-ului deoarece Ființa este integrată ordinii cosmice. De aceea, reprezentat ea (*reprezentăția* în sens performativ) *traduce* doar *ceea ce este* pentru a marca diferențele.

Imaginea creștin-neoplatonică despre lume a produs *organizarea ierarhică* a tuturor lucrurilor, într-o lume diversificată, care nu trebuie imitată, dar *cu care se conviețuiește*, mimesis își schimbă coordonatele deoarece ființa își pune întrebări în raport cu sine și cu lumea: *de ce* reprezentarea este înșelătoare și *care* este principiul de selecție în reprezentare; *cum* și *de ce* sunt transferate caracteristicile obiectelor altor obiecte și *în ce condiții* pot fi toate aceste procese o formă de mimesis °. Ca urmare, în lumea modernă crește rolul reprezentării și aceasta înregistrează o *schimbare de condiție* pentru a corespunde unei realități ce nu este un dat, ci una care se autodes-coperă în permanență” 6 (s.n.).

Reprezentăția, elementul constitutiv al mimesis, insuficient explorat de Aristotel deși considerat de către acesta ca indispensabil, este *conotațiaperformativă a unui act care produce obiectul* și aduce cu

sine schimbarea de condiție a conceptului în raport cu 'noua realitate a lumii moderne. El are o legătură directă cu (a) *selectivitatea mimesis-ului* și cu (b) *complicațiile procedurale* ale acestuia (cf. „*Téchnē*” la Aristotel); atât selecția cât și procedura devin obiecte ale discuției, în primul caz – cel al selecției – o „mimema” își atribuie numai acele trăsături ale omologului real de care are nevoie pentru a produce efectul pe care îl urmărește. După Gombich, selectivitatea se bazează pe producerea asemănării dintre obiecte cu ajutorul minții: „cei care privesc desene și picturi trebuie că posedă o *facultate imitativă*, căci nimeni nu ar putea înțelege imaginea unui cal pictat (...) dacă nu *ar ști cum arată aceste creaturi*” (s.n.). Dincolo de *completarea* a ceea ce Natura a lăsat incomplet (Aristotel), selectivitatea mimesis-ului *deplasează sfera de interes spre implicațiile procedurale*. Formele nu sunt condiții de constituire a naturii, asemenea imaginilor de care artistul își aduce aminte, proiectându-le în așa fel încât cel care le vede să recunoască natura în sensul în care a dorit artistul („în ce constă arta? În *amestecul* culorilor. De ce fac ele asta? De dragul *imitației*, pentru a obține asemănarea între un câine, un cal sau un om”, s.n.). „Formele” lui Gombich sunt cele depozitate în minte: *morphe emigrază din natură și se instalează în mintea artistului* („Ceea ce a existat a fost *succesiunea nesfârșită a nenumărate imagini*, din vremea când pictorul scruta peisajul din fața lui, iar *aceste imagini îi trimiteau* la creier, prin nervii optici, *un sistem complex de impulsuri...*”, s.n.). Ce se imită nu este natura, ci *formele care s-au instalat în memoria artistului* („Schema [într-un desen] nu este produsul unui proces de „abstractizare” ori al unei tendințe de „simplificare”; ea reprezintă prima categorie aproximativă, largă, *ce se restrânge treptat pentru a se potrivi formei* pe care urmează să o reprezinte”) 63 (s.n.). După cum constată W. Iser, schimbarea referinței mimesis-ului derivă din schimbarea concepției despre natură. „*A vedea (natura)* ca „trimite la ideea că cel mai simplu act de percepție ne învață că obiectele nu pot fi văzute ca întreg, dar că ele pot fi văzute *ca ceva*”⁶⁴. Cu alte cuvinte, imitația unui obiect *ca atare* este imposibilă de vreme ce acesta va fi văzut ca ceva diferit, iar ceea ce se imită *sunt formele de percepție*. Dacă la Aristotel mimesis conținea ideea reprezentăției deoarece se referea la obiectivarea a ceea ce „*technē*” producea ca imitație, în noua accepțiune „reprezentăția” (ca imitare a formelor depozitate în minte) servește la

„instrumentalizarea condițiilor de percepție prin care obiectul (reprezentat) apare CA ȘI CUM ar fi real („Als-Ob” la Vaihinger)”. *Formele funcționează ca un ghid de imitare a naturii*, sub rezerva ca aceste forme să fie luate „ca și cum” ar fi elementele constitutive ale naturii. *Schimbarea de orientare a mimesis se datorează faptului că referința sa este din ce în ce mai mult percepția* (și nu cosmosul aristotelian), percepția fiind cea care selectează și atribuie obiectului numai acele trăsături ale omologului real de care are nevoie pentru a avea efectul căutat. Reluând prezumpția lui Gombich, se poate spune că „ochiul” primește informația prin schemă („prima categorie aproximativă ce se restrânge treptat pentru a se potrivi formei pe care urmează să o reprezinte”), iar schema este un *aranjament*, o *combinație* care, prin percepția artistului, se impune ca o *corectivă*. Pentru alți autori, informația selectată de percepție („ca și cum”) are ca efect „reformarea inteligenței, ea ocolește convingerile conștiente [„conscious beliefs”] prin care inteligența poate controla reacțiile emoționale” 6 (s.n.). Paul Ricoeur elaborează conceptul de „iluzie de reprezentare” care izvorăște din „pretenția imposibilă de a unifica inferioritatea imaginii mentale și exterioritatea a ceva real care ar domina din exterior *jocul scenei mentale* într-o singură entitate sau reprezentare” 67, în consecință, *reprezentarea este replicarea prezenței ca reprezentare a prezenței* (Ricoeur, 1984). *Interacțiunea* ca element unificator și *elementul jocului* se regăsesc aici în încercarea de a elibera „reprezentarea” din impas, de a o întoarce la câmpul de joc. De altfel, Ricoeur tratează mimesis-ul ca pe un *proces* văzut ca artă combinatorie (diferit de procesul înțeles ca transpunere treptată), în care cititorul este parte componentă: „Într-adevăr cititorul său, mai degrabă, actul lecturii, într-o analiză finală este singurul *operator al unei neîncetate treceri* de la Mimesis i la Mimesiss prin Mimesisa, adică de la o *lume prefigurată* la una *transfigurată* prin medierea *și lumii configureate*” (s.n.). Gombich descrie reprezentarea asemănător, ca o succesiune de faze, dar leagă conceptul de lumea vizibilă pentru că mimesis implică o relație între *ceva dat* și *imitație*, în această situație, *asemănarea* cu acel ceva conduce la reprezentarea procesului însuși („o acțiune despre acțiune”). Paul Ricoeur îl asociază acțiunii. *Și totuși, lumea imitată este mult mai complexă pentru a fi redusă la o acțiune sau o morphe*. Ca urmare, Ricoeur procedează la ceea ce Iser numește

„procesul de democratizare a conceptului de mimesis” 69, intervenția cititorului care îl memorează descoperind fiecare fază a lui și, pe de altă parte, *conținutul variabil* al mimesis-ului (referința descriptivă și forma de referință productivă) prin care el își produce propria referință și *determină ceea ce este acțiunea* (cf. Ricoeur: „preconcepția care este transfigurată prin actul de configurație în descoperirea propriei polisemii [și care] este un punct de plecare pentru dezvoltarea a ceea ce se ascunde în preconcepție”). *Mimesis poate fi extrapolarea referinței de la figurare la acțiunea imitată, printr-un proces de mediere care marchează fazele procesului.*

Deși neformulată explicit, asocierea făcută de Gombich și Ricoeur între MIMESIS și *aranjament-combinație-asemănare-extrapolare* sugerează acest conținut variabil și prezența elementelor variabile care *interacționează*, creând și armonizând. Astfel, Paul Ricoeur se referă chiar la „jocul scenei mentale [care conduce] la replicarea prezenței ca o reprezentare a prezenței”. Deci, mimesis poartă cu sine caracterul de spectacol/” reprezentatie” al reprezentării. Wolfgang Iser recunoaște în aceasta elementul jocului, pe care îl consideră o componentă integrată mimesis-ului: „căci *obiectul iluzoriu poate apare* numai atunci când crearea și armonizarea, *când schema și crearea ei se află în interacțiune*, adică se joacă una cu cealaltă” 70 (s.n.). În opinia fenomenologului german, „jocul formează infrastructura reprezentării, (...) reprezentarea fiind o figurare a ceea ce jocul dezvoltă prin asocierea aspectelor incompatibile” 71. Definirea *reprezentării ca figurare a unui joc*, menită să sublinieze *alteritatea realității obiective* în raport cu *opera imitației care este diferită de aceasta* (fiind similară, dar nu identică), poate conduce la concluzia că *mimesis* este, în lumea modernă, un *truc funcțional*, o *figurare asigurată de formă* și o *modalitate* prin care opera de artă imită natura opunându-i-se.

Numită de Wolfgang Iser „mimesis subversiv” 7”3, noua orientare anunță și include *calitatea de spectacol* a operei literare și *dimensiunea ei dramatică* prin care *reprezentarea reprezentației* primește atributele unui eveniment. Ca mijloc de *punere în scenă*, singura posibilitate a ființei de a fi și de a (se) avea pe sine în același timp, mimesis-ului i se atribuie *dimensiunea antropologică*. Pe această cale, literatura începe să fie recunoscută ca *modalitate de explorare a*

spațiului-dintre-spații. al celui dintre „ființă” și „existență” și, totodată, de *dezvăluire a ceea ce se află acolo*, în viziunea ziseriană, ea nu are ca scop surprinderea începutului (prin mituri) și a sfârșitului existenței (prin profeții) 74, ea are rolul de a reactiva viața prin cercetarea zonelor inaccesibile. La aceasta concură două valori importante ale mimesis-ului. Pe de o parte, dimensiunea creatoare, prin aceea că mimesis comportă o *referință inițială la real*, dar aceasta nu desemnează altceva decât domnia naturii însăși asupra oricărei produceri și o asemenea mișcare a referinței este inseparabilă de *dimensiunea creatoare*. Prin această componentă a sa, mimesis este poiesis și invers, pentru că este o restituire a umanului în ceea ce are el mai mareț – ca *tablou al umanului și compoziție originală*. Pe de altă parte, abordând *caleidoscopic* inaccesibilul prin *comparare și completare*, pentru a reda prezența imediată a diversității vieții, din categorie epistemologică, mimesis devine un *mod antropologic* și o *categorie ontologică*. „Adevărul imaginarului, puterea ontologică a poeziei, iată ce văd eu în mimesis-ul lui Aristotel”, scria Ricoeur în *Metafora vie*. Ca modalitate, se realizează prin *punerea în scenă* prin care *reprezentarea capătă forma absolută a dedublării* sau „posibilitatea de a ne juca cu noi înșine” („o dată eliminată imposibilitatea de a ne fi prezenți, mimesis-ul devine posibilitatea ce nu cunoaște frontiere, de a ne juca cu noi”). Mimesis, ca joc, este o ilustrare corespunzând *nevoii umane de prezentificare* („relevare a realului ca act”). Ea se împlinește prin reflectarea Sinelui prin Alteritate („Pentru că discursul cognitiv nu poate surprinde dualitatea, există literatura” 79), ca modalitate a conștiinței de a-și asuma ceea ce nu poate face pe alte căi: „Ceea ce nu poate fi prezentificat și ceea ce scapă cugetului și cunoașterii pentru că depășește [formele] experienței, poate intra în conștiință numai prin reprezentare, deoarece conștiința nu are frontiere în raport cu percepția și nu se poate apăra împotriva imaginație *fM (s.n.)*.”

Percepția și imaginația sunt elemente ale *procesului complex* în care se constituie reprezentarea. Dincolo „de a construi *fiecare* dintre cele șase părți ale tragediei, de la *intrigă* până la *spectacol*”, reprezentarea inventează „ca și cum” produsul creației ar fi adevărat, similar, dar nu identic cu existența și cu acțiunea. Astfel, orice potențialitate de existență *apare ca deschisă* și orice capacitate latentă

de acțiune *apare ca manifestă*. În oricare din situații, „realitatea rămâne o referință, fără a deveni o y vreodată o constrângere”. Ca urmare, textul literar, ca tablou al umanului (realității) și ca o compoziție originală se supune unei logici aparte, aceea de a nu fi nici adevărat nici fals, iar tropismul esențial care i se aplică este „caracterul ipotetic, supoziția provizorie și tehnicile care reclamă suspendarea lipsei de încredere și a neîncrederii” 83 în ceea ce exprimă. Este vorba aici de o intuiție extraordinară cu privire la evaluarea și, în ultimă instanță, acceptarea (receptarea) *lumilor ficționale* ca produs al reprezentării.

1.4. Lumi ficționale și reprezentare: actele de ficționalitate

Teoriile mimetice clasice delimitează conceptual realitatea de ficțiune, deoarece, fără această delimitare nu se poate stabili o relație de asemănare între ele și nu se poate vorbi de o reprezentare a realității în ficțiune. De asemenea, istoria generală a teoriei formelor („genurilor”) se află chiar în textele a căror falsă proiecție retrospectivă au instalat triada epic-liric-dramatic în favoarea căreia, în realitate, nu există argumente viabile în dialogurile socratice sau în Poetica. Există însă zone obscure datorate ambivalenței referirilor care merită a fi explorate.

În aparență, clasificarea lui Aristotel este cu totul diferită pentru că ea reduce orice creație literară la imitație. Aristotel distinge două moduri imitative: cel *direct* (numit *imitație* de către Platon) și cel *narativ* pe care îl numește, ca și Platon, *diegesis*. În al doilea rând, stagiritul gândește *modul imitativ prin condițiile reprezentării scenice* și chiar mai strict decât Platon, pentru că identifică genul dramatic cu modul imitativ. Dacă ar fi astfel, el s-ar sustrage planului lingvistic întrucât imitația, așa cum funcționează pe scenă, constă în *gesturi și cuvinte*. Aceasta este ambivalența întrucât *reprezintă acțiuni* și constă în discursuri ținute de personaje, se mărginește la reproducerea ca atare a unui discurs real sau fictiv și *nu este propriu-zis reprezentativă*. Zona neexplorată a dialogurilor platonice oferă o altă deschidere spre clarificarea problemei.

Într-un fragment din Partea a II-a a dialogurilor, Platon se referă la *modurile de comunicare* 4. Platon spune: „Așadar, avem istorisire și atunci când *poetul înfățișează vorbele fiecăruia*, dar și atunci când *el însuși spune [ceea ce se petrece] între momentele rostirii acelor vorbe*

(s.n.). Interesul pentru *diferența* între ceea ce este și ceea ce nu este și stabilirea unui mod de comunicare al acestei diferențe a scăpat reluărilor ulterioare ale textului său⁸⁶. Este clar că pentru Platon *forma de comunicare* se subordonează diegesis-ului într-o *relație* specifică: *mimesis* Epocul înfățișează unele părți) și *diegesis* Epocul rămâne el însuși) sunt ipostaze posibile ale unui *hibrid format din discurs poetic non-mimetic și mimetic*. Este ceea ce Gerard Genette, investigând, numește „caracterul profund *heterogen* al unui *mod de expresie* cu care suntem atât de obișnuiți încât nu-i mai percepem nici chiar schimbările de registru cele mai abrupte” 87 (s.n.). El afirmă, în continuarea demonstrației proprii, că *sursa narațiunii este dramaticul* pentru Platon pentru că „o imitație a cuvintelor nu poate fi decât o imitație a cuvintelor, iar dincolo de aceasta nu putem avea decât *diegesis* [narațiune]” (ibidem, p. 152) (s.n.). Fiind un hibrid Co povestire mixtă), „ea imită o materie non-verbală pe care trebuie efectiv să o reprezinte (...) și o materie verbală care se reprezintă de la sine” (ibidem, p. 152). Cele două tipuri de imitație sunt demarcate printr-un *element* „care are efectul de a *masca diferența*” (ibidem, p. 152) (s.n.). Acesta este *elementul ficțional*, căci numai ficțiunea poate avea drept obiect conținuturile verbale și cele non-verbale. Textul platonian sugera explicit *existența elementului ficțional ca și componentă a formei*, regăsită în ideea hibridizării discursului poetic care delimitează simpla *reproducere* (producere din nou) de *reprezentare* (dedublare a prezentării). Spațiul formei dintre ceea ce este și ceea ce nu este pare a fi acoperit de elementul fictiv, adică imaginar („ceea ce se petrece între momentele rostirii...”) 88.

Poetica lui Aristotel stă și ea sub semnul formelor, a structurii și a alcătuirii lor cu influența fiecăreia în parte și cu felul în care trebuie alcătuită fabula. Formele sunt puse sub semnul *mimesis*-ului. Stagiritul se oprește asupra *mijloacelor imitației* ce exprimă *modul și obiectul* procesului creator: „... felul de a imita fiecare dintre aceste obiecte (...) cu *aceleași modele*, se poate imita *povestind* (fie că se povestește *prin gura altuia* (...) sau *autorul își păstrează propria-i persoană*, fără a o schimba” 89 (s.n.).

Bivalenta *mimesis-diegesis* este relevantă de disocieri de ordinul *modului de expresie*. *Diegesis* este unul din modurile *mimesis*-ului poetic deși narațiunea nu este o formă de *mimesis*, dar cele două pot fi

complementare; prin urmare, *narațiunea poate fi, dar nu trebuie să fie mimetică*. Insistând asupra unui *tip de relație contingent*, Aristotel se referă la modul și mijloacele prin care mimesis-ul poetic poate semnifica *activitatea unui mod discursiv determinat să reprezinte o realitate non-discursivă (faptică)*. Distincția aristoteliană nu este problematică nici ea, dar este *problematizantă* pentru că indică, fără să definească, prezența *elementului ficțional* exprimată prin narativitate („poate fi, dar nu trebuie să fie”) ca și o componentă a formei. De aceea, narațiunea este cel mai relevant mod poetic, Aristotel considerând-o un mod privilegiat în raport cu drama. Punctul de vedere se înscrie în tradiția antică în care *sensul iconic al mimesis* era menit să manipuleze simboluri arbitrare și să le investească cu semnificație, spre deosebire de estetica modernă în care mimesis *figurează puterile absolut creatoare* și nu numai imitative ale gândirii și ale discursului uman⁹⁰.

În lumea modernă, puterea discursului de a reprezenta non-discursivul este legată direct de crearea de lumi ce nu delimitează un sistem artistic închis, dar, ca entitate teoretică, reflectă o sursă de obiecte revelate sau corelate cu’ ceva. Problematika modului de reprezentare a unei astfel de Lumi activează problema realismului și a verosimilului, a referențialității și a iluziei, a priorității relative a Lumii și a Cuvântului în reprezentare. Lumea produce reconcilierea formei cu veridicul sau cu reprezentarea probabilă.

Ceea ce demersul reține pentru această etapă este atitudinea anticilor pentru modul mimetic al lexis-ului. Printr-un act de întrupare, poetul își supune ființa unei *persona ficționale* și produce una sau mai multe Voci ficționale care interpretează acte de vorbire în lumea ficțională a operei: nu autorul interpretează, ci *actul creator implicat în alcătuirea artei/actului lingvistic* care este activat. Aceste acte de vorbire *pot fi considerate mimetice* (cu toate că descrierea unui astfel de discurs pentru dramă ar fi mai potrivită, în opinia lui Platon: „to men dramatikon kăi mimetikon” – „dramaticul sau/adică mimeticul”). Faptul că orice obiect poate deveni mimetic numai declarându-l ca atare sugerează *dimensiunea ontologică* a artei. Prin urmare, mimesis nu este specific unui gen literar și mai puțin specific unui altuia. Natura mimetică a literaturii non-dramatice este evidentă: fiecare voce narativă este parte integrantă a lumii ficționale creată de autor, iar o narațiune poate fi mimetică sau nu, în funcție de puterea arbitrară a

limbajului: *poetul crează o Voce care vorbește cu adevărat într-o lume mimată* (conform tipului de relație analizat de filosoful englez G.E. Moore în „*Imaginary [gardens] with real [toads] in them*” – „grădini *imaginare* cu țestoase *adevărate*”) (s.n.), în acest sens, acceptarea discursului în spațiul ficțiunii indică *formele ca tipuri de producție verbală*, având drept caracteristică *transcenderea realului prin ficțiune*.

Transcenderea realului prin ficțiune în alcătuirea formei nu a preocupat „artele poetice” ale secolelor XVI-XVII, fixate în definiții și taxonomii care au contribuit, după cum bine s-a spus, la „canonizarea creației prin interdicție” 92. Canonul, asociat regulilor pretențioase, ca expresie a unei erori de judecată, era apărut de puterea instituționalizată a taxonomiilor și a triadei epic-liric-dramatic, ignorându-se formula vechilor greci pentru care originalitatea era rezultatul competiției. Lecția lui Homer este o „poetică a conflictului” între acesta și primul său agon, Hesiod. Conflictul lui Platon cu Homer se termină cu excluderea lui Homer din „republică”, dar cu victoria sa asupra lui Platon care a fost exclus din bibliotecă.

În evaluarea și redefinirea canonului occidental, elaborată sub presiunea „democratizărilor” de tot felul, Harold Bloom se întoarce împotriva Școlii Resentimentului, în care numește curente feministe, marxiste, antieurocentriste, afrocentriste și deconstructiviste, și atribuie Canonului valoarea născută din interacțiunea și contaminarea cu alte opere literare. „Literatura este guvernată de o relație contingentă”, spune Bloom „așa după cum acest tip de relație guvernează orice demers cognitiv. Relația contingentă, în Canonul Occidental, se manifestă ca o *neliniște a influenței* care *formează și deformează* orice scriitură nouă. Literatura nu este numai limbaj; ea este și *voința de figurare*, (...) dorința de a fi diferit, de a fi altundeva și de a fi diferit de sine, dar, în primul rând, *diferit de metaforele și imaginile din operele învecinate întâmplător* („contingent”) care sunt moștenirea unei literaturi” 3 (s.n.). Din această perspectivă, „originalitatea” este un compus al moștenirii [literare] și al influențelor ulterioare, căci „dorința de a scrie mare”, spune în continuare H. Bloom, „este *dorința de a fi altundeva*, într-un timp și într-un loc propriu [scriitorului] și într-un tip de originalitate care să formeze un compus între moștenire și neliniștea influențelor” (ibidem, p. 12) (s.n.). Este adevărat, teoreticianul american surprinde esența *formării*

forme și *devenirea* ei din perspectiva anilor '90, a căror principală caracteristică este o exacerbare a presiunii „deformării” prin voința de figurare, asupra formelor elitiste (canonice). De aceea, reconsiderarea valorilor trecutului subsumate moștenirii cultural-estetice devine un element component al Canonului. Revizuirea canonului este importantă și dintr-o altă perspectivă. Pe de o parte, Bloom plasează dezbateră asupra conceptului de „forme naturale” 4 din care se inspirase, în *Die Logik der Dichtung* (1957), Kate Hamburger, redefinindu-le ca o instanță prin care ființa învață să *accepte schimbarea* în ea însăși și în alții. El opune conceptului de formă/canon, subjugat regulilor categorice, *dorința/voința de figurare*, prin urmare intenția (și concretizarea ei) de a *comunica*, de a intra în dialog cu alteritatea.

În primul rând, *Dorința/voința de figurare* este o calitate originară, născută din relația om-lume, presupunând o viziune ontologică și o afirmare a atitudinii ființei în raport cu lumea, după cum o vedea Robert Hărți, pentru care „formele sunt atitudini fundamentale, definitorii pentru om, în relațiile acestuia cu realitatea, în demersul omului de a cunoaște și de a explora zonele realului care impun conceptul de forme ale experienței umane”.

În al doilea rând, *dorința de figurare*, de a da formă și de a deforma, ca sursă a canonului, poartă cu sine elementul ficțional și implicarea imaginativă („make-believe”), de vreme ce forma *se construiește prin raportare la ceva diferit* (de sine, de a fi altundeva, în alt spațiu) și prin asocieri întâmplătoare, accidentale (contingente). După cum indică autorul american, recitind forme mai vechi, sursa Canonului Occidental este Biblia Iudaică sau Vechiul Testament (cu cele trei părți *Geneza, Exodul și Numerele*), al cărei autor numit „Y” (începând cu studiile acest fel fictivă, ar satisface conceptul de ficțiune; dar nu structura narativă a literaturii persoanei întâi, ci *numai aceea a literaturii persoanei a III-a, ficțională în cel mai strict sens al cuvântului*, poate servi ca punct de plecare pentru descrierea lingvistică a literaturii, într-adevăr, *ficțiunea narativă deține locul decisiv în sistemul limbii*, ea *marchează frontiere* între genul ficțional sau mimetic (*ficțiunea epică*, sau, în consonanță cu ea, *cea dramatică*)” 9 (s.n.). În 1979, Franz Stanzel reia problematica și aduce argumente viabile în favoarea tezei cercetătoarei germane conform căreia absența

naratorului în narațiunea (recit) ficțională poate fi compatibilă cu categoriile naratologice *cu condiția de a situa orice demers la nivelul coresponzător*: Stanzel observă că Logica genurilor literare situează discuția *la nivelul structurilor profunde ale producerii universului fictiv* și care operează prin *limbă*¹⁰⁰, într-adevăr, cercetări recente aduc argumente în plus în favoarea acestei abordări, și anume faptul că „*orice manipulare a faptelor* (narativizare, selecție, extindere, condensare a materialului), *un procedeu care este necesar pentru orice comunicare, introduce ficționalul în text* (...), dar problema care se pune este stabilirea unor trăsături distincte ale textelor ficționale” *lol* (s.n.). Elementul variabil este *marcatorul de ficționalitate*, care poate fi conceptul despre lume, realitate, adevăr Cfals), baza lingvistică etc.

Contribuția remarcabilă a Logicii genurilor literare este recuperată în acest sens: limba contribuie la constituirea tuturor elementelor unei *realități* fictive, în care personajele nu funcționează ca obiecte enunțate¹⁰². Ele o fac asemenea unor subiecte înzestrate cu autonomie a căror funcție nu este aceea de a comunica, ci de a *construi experiența trăită*, inseparabilă de cea a enunțului (Kate Hamburger: prin ficțiunea narativă și dramatică sau *prin producerea enunțurilor despre realitate*). Ceea ce nu se poate decide este originea enunțului; ea nu poate fi atribuită unui *subiect real* (poetul) sau/? e//v¹⁰³ (un locutor imaginar), dar literaturii i se atribuie două mari genuri: *ficțiunea* (dramatică sau narativă) și *poezia* lirică (în versuri sau în proză), care opun taxonomiei aristotelice ideea genului referit la formă. Poziția exprimată de Kate Hamburger este formalistă, dar este *legitimată ontologic* și, de aceea, autoarea nu studiază tehnici narative, ci *procedee de ficționalizare*, altfel spus, *operatori de ficționalitate* (monologul interior, discursul indirect liber și preteritul epic): „Într-adevăr, *ficțiunea narativă* deține locul decisiv în sistemul limbii, ea *marchează frontiere între genul ficțional sau mimetic* (ficțiunea epică, sau, în consonanță cu ea, cea dramatică” (ibidem, p. 72) (s.n.). Reluând un fragment din Logica genurilor literare („Ficțiunea epică sau narațiunea la persoana a treia”) insistăm asupra ipotezei formulate anterior și anume că *ficționalitatea* și *procedeele de ficționalizare* Cactele de ficționalizare în accepțiune ziseriană) pot fi considerate o componentă importantă a *forme* văzută ca *spațiu-dintre-spații* sau *spațiu intertextual* în care memoria, moștenirea

literară și experiența proprie formei se manifestă ca o 'neliniște a influenței ce, sub presiunea voinței de r – 104

figurare, comunica și se comunica

Vom argumenta pornind de la *schimbările de perspectivă* înregistrate în ultimul deceniu. Ele se îndepărtează de tradiția îndelungată a *teoriei literare concentrată pe funcția mimetică* a operei și angajată în explicitarea relației mimetice și de reprezentare a lumilor literare și realitatea propriu-zisă. De la orientarea spre *literar* și *intrapoetic*, teoria își revendică, pentru a rezolva, raportul între *lumea construită de text* și stările de lucruri non-literare sau non-fictionale. Schimbarea de orientare este marcată de legitimarea unui set de probleme legate de *Referință* și *Existență* în ficțiune și readuce în atenția celor avizați faptul că „în literatură, în special în narațiune, *se constr uiesc lumi ficționale*” (06 (s. n.).

Descrierea unui fenomen cultural atât de subtil ca ficțiunea cere soluții interdisciplinare. În ultimul timp, acestea au fost oferite *As, filosofie* Cvaloarea de adevăr, referință, modalitate, situații posibile și neactuale sunt câteva dintre conceptele redefinite), teoria literară beneficiind de cadrul nedogmatic și non-metafizic al filosofiei moderne pentru a defini ficționalitatea. Ca reflectare a unui mod de gândire mai puțin restrictiv din punct de vedere epistemologic și deschis spre cel ontologic, teoreticieni literari cum ar fi Eco, Vaina, Dolezel, Pavel și M.L. Ryan se apleacă asupra *ficționalității literare* și asupra direcției modale din filosofie, elaborând și definind concepte ca: „accesibilitate între lumi”, „necesitate și posibilitate”, „nonexistență”, „identitate inter-culturală”, „lumi epistemice”, „lumi posibile”, într-un fel, ei continuă tradiția formalistă din studiile literare pentru a explica noțiunea de *ficționalitate* (Pavel: 1986; Dolezel: 1988); pentru a clarifica *deosebiri generice* (Dolezel: 1985; Ryan: 1991); pentru a analiza *raportul între actele de vorbire și producerea ficțiunii* (Dolezel: 1980; Martinez-Bonati: 1981; Ryan: 1984; Petrey: 1990); pentru a descrie *procesul lecturii ca semioză* (Eco: 1979, 1990) și pentru a rezolva *probleme de poetică*, specifice unor curente sau direcții în literatură (McHale: 1987, 1992) 107. Cu privire la problema ficționalității, ceea ce caracterizează discursul acestor autori este *scoaterea conceptului de sub incidența textului*. Ficționalitatea nu este o proprietate a textului ca întreg, ci este identificată cu

componente textului, deoarece ea se referă la o *poziție pragmatică a anumitor texte în raport cu un context cultural*, reprezentat de alte texte, dintr-o altă sferă a cunoașterii (istoria) sau *texte considerate a fi versiuni ale realității* (textul științific). Ficționalitatea nu este immanentă, ci este definită prin *relațiile de complementaritate între* texte aparținând sferelor cunoașterii. Schimbarea de optică este radicală: explicarea ficțiunii de la Platon la Russel *vizează* o succesiune de poziții fără valoare de adevăr sau pur și simplu false, ea fiind menită, ca fenomen cultural, să prezinte stări de lucruri nereale prin limbă (un echivalent al credințelor, anticipațiilor, dorințelor, versiunilor mitice ale lumii). Autorii menționați mai sus pornesc de la o *paradigmă heterogenă care permite diferitelor concepții să existe în moduri posibile*; discursul lor se revendică de la dezbaterile filosofice asupra lumilor posibile, care sunt centrate asupra modului și asupra măsurii în care, angajându-ne într-un discurs, ne angajăm într-o *ontologie alternativă*. Ontologia alternativă, spun aceștia, este interesată în diferența dintre modul în care lucrurile *ar fi putut fi* și modul în care *acestea sunt* în realitate, urmărind să califice și să controleze puterea de explicitare a unor ipoteze¹⁰⁹, fără a rezolva problemele pe care le implică ficțiunea în contextul *literaturii*. În acest punct, filosofia și studiile de teorie literară cu privire la ficțiune, ficționalitate și procedee de ficționalizare se despart. Ele nu exprimă puncte de vedere divergente, ci complementare. Astfel, teoria literară acceptă că ficțiunea introduce stări de lucruri non-reale și reale, insistând asupra faptului că *stările de lucruri ficționale sunt menite a disimula ficționalitatea* (pentru a fi prezentate *ca fapte*. Cele mai multe lumi literare conțin un nucleu de fapte ficționale, dar și elemente non-faptice, cum ar fi convingeri, dorințe, predicții ale personajului și/sau ale naratorului. Prin acestea, ficțiunea construiește evenimente alternative, atribuite unor personaje („ființe non-existente” în filosofie). Pe de o parte, stările de lucruri ficționale disimulează ficționalitatea, iar pe de alta, ficțiunea *face afirmații adevărate despre obiecte inexistente* sau elemente non-faptice, în sensul aristotelian al „posibilității improbabile”. Filosofia *nu admite noțiunea de obiect inexistent*, în sensul în care Alvin Platingua exemplifică acest lucru prin sintagma „cerc pătrat” și ajunge la definirea ficțiunii ca non-logică, de vreme ce „unei opere ficționale i se poate atribui *orice logică* pe care

autorul găsește să o impună” 1! 2 (s.n.). Ficțiunea nu este non-logică, ci se supune *unei alte logici* confirmă Eco, teoreticianul care exclude *logica imposibilității*. Ficțiunea se supune logicii terțiului exclus (nu este nici adevărată nici falsă): „efectul propriu-zis pe care astfel de construcții (fie ele romane SF sau texte ale avangardei în care noțiunea de identitate de sine este contestată) este acela de a produce un *sentiment de nesiguranță logică* și de disconfort. Ele stimulează apariția suspiciunii cu privire la convingerile noastre comune și ne afectează posibilitatea de a crede în legile cele mai creditate ale lumii. Ele subminează mai degrabă lumea decât să o construiască” 11 (s.n.).

Adevărul, ca principiu logic, este pus sub semnul întrebării în ficțiune. Problema adevărului în ficțiune a fost soluționată din perspectiva filosofică prin confruntarea a doua direcții: teoria corespondenței și teoria pragmatică¹¹⁴. Respingerea realismului metafizic și a oricărei corespondențe între lume și limbă, înlocuirea conceptului de adevăr cu orice alt criteriu de validare flexibil a condus la recunoașterea faptului că „*orice noțiune de adevăr ar trebui să fie relativă în raport cu alte versiuni sau limbaje*” ț-fan.), Prin aceasta, lumile ficționale nu mai sunt respinse din domeniul adevărului, iar procesul marchează în sine un *transfer al conceptului de adevăr* de la principiul metafizic la *interpretarea lui ca standard semiotic*, în raport cu universul discursului. În aceasta constă schimbarea de orientare, de la teoria literară concentrată pe *funcția mimetică*, la teoria literară interesată în rezolvarea raportului între *lumea construită de text* (lumea ficțională) și stările de lucruri non-ficționale. De aceea, reconsiderarea ficționalității și a actelor de ficționalizare. ca poziție și rol în definirea formei genului, este nu numai importantă, ci și necesară.

Lumea ficțională, lumile create de literatură *nu sunt reale* ele sunt *alternative posibile* (din perspectiva filosofică a unor ontologii posibile) la starea de lucruri reală, în sensul că *actualizează* o lume care este *analogă* lumii reale, derivă din ea și este *contradictorie* în raport cu lumea în care trăim¹. Din perspectiva istoriei culturii, lumile proiectate de literatură nu posedă proprietăți absolute, indicatoare de ficționalitate, iar aceasta nu poate fi identificată prin criterii inter-culturale sau metaistorice și de aceea textele istorice sau filosofice pot fi ficționalizate și convertite în ficțiune, într-o altă

perioadă decât cea care le-a produs¹¹⁷ sau chiar în aceeași perioadă dacă *autorul își asumă această intenție*.

Din perspectivă culturală, ficționalitatea este o proprietate instabilă, datorită modului în care, într-un anume context, „frontiera care delimitează ceea ce este lumea ficțională de alte modele de lumi variază” ¹¹⁹, iar linia de demarcație între ficționalitate și realitate este fragilă și relativă. Cu privire la modul în care *ficționalii* apare în text, teoria literară postulează *modele de ficționalitate* pe care le clasifică în *modele taxonomice* și *modele non-taxonomice*. Modelele taxonomice sunt elaborate din perspectiva *structurării ficționalității în textul* însuși, iar cele non-taxonomice, elaborate de studiile pragmatice asupra literaturii, indică faptul că *literatura* – ¹²⁰ *este un context* prin ea însăși în același timp, s-au înregistrat numeroase tentative de a descrie un model universal pentru ficțiune, aceasta implicând stabilirea și definirea trăsăturilor distinctive ale textului ficțional, în comparație cu alte texte culturale. Prin definiție, toate *modelele universale* sunt segregaționiste în abordarea relației între *ficțiune și realitate* pentru că promovează ideea conform căreia textele ficționale *pot fi distincte* în raport cu alte texte culturale, între modelele taxonomice care s-au impus sunt și cele care descriu un set de *trăsături lingvistice ca indicatori de ficționalitate* Coreteritul, ca semn al prezentului ficțiunii ¹²¹ sau discursul indirect liber ¹²²). Modelul taxonomic textual se bazează pe ipoteza că, din punct de vedere empiric, este posibil să existe *indicatori textuali* dintre care cel puțin unul semnalează ficționalitatea. Se consideră că aceștia îndeplinesc *ometa funcție*, indicând ficționalitatea, prezența sau absența lor deosebind ficțiunea de non-ficțiune. Din perspectivă *naratohgică*, Genette (1990) analizează diferența între *ficțional și factual*, respingând marcarea textuală a ficționalității și construind un nou model („ficțiunea este marcată la nivel naratologic în relațiile de non-identitate dintre *Autor și Narator*” ¹²³, s.n.).

Modelele taxonomice nu impun o clasificare *apriori* a textelor, după cum se va arăta. O clasă de texte ficționale poate fi luată drept un *dat cultural* și pot fi identificați marcatori de ficțiune în acea clasă. *Marcatori de ficțiune*¹, *operatori de ficțiune*, după alți autori (Ronen, 1994), care semnalizează manipularea faptelor, au fost identificați din cele mai vechi timpuri, cu referire la textele ficționale încadrate în

respectiva cultură. Printre cei mai importanți sunt: *narativizarea*, *selecția*, *extinderea* (prin *extrapolare*) și *condensarea* materialului (prin *combinare*). Astfel, hibridul mimetic/non-mimetic descris de Platon, rețeta alcătuirii fabulei propusă de Aristotel și nivelul structurilor (lingvistice) profunde, al producerii universului fictiv propus de Kate Hamburger sunt semnale ale prezenței ficționalului¹²⁵. Ca urmare a *imaginării actelor și cuvintelor*, conținuturile verbale și non-verbale sunt *spuse* în așa fel încât diferența dintre cele două tipuri este *mascată* și, după cum se va vedea, este *marcată* de pragul dintre real și imaginar ¹²⁶. Faptul de a *imagina acte* și cel de a *imagina cuvinte* are la origine aceeași operație mentală: „a spune actele și cuvintele”. A spune „implică o *operație*, un act de dicțiune în sensul platonician” ¹⁷ afirmă Genette. Este o operație pentru că implică *selecția* (în cazul evenimentelor întâmplării) și *transpunerea*, prin combinarea și extinderea materialului selectat, a punctelor de vedere posibile, într-un cuvânt, manipularea faptelor. *Rezultatul este forma pe care simulacrele de realitate o iau*. Realul simulat este exprimat prin POVESTIRE în care Genette recunoaște „echivalentul verbal al unor evenimente non-verbale și de asemenea (după cum arată Platon) al unora verbale” (idem, 1978: 153).

S-a demonstrat faptul că marcatorul de ficțiune, ca element variabil, în funcție de textul în care operează reprezintă procedeul prin care se manipulează faptele și poate fi folosit în depistarea unor cazuri de frontieră inter-generică și inter-forme, el indicând *intenția ficțională* a unui autor, fie prin componente lingvistice, fie prin construcție (*forma narativă și structura intrigii*). În contextul în care, diferiți autori identifică ficționalitatea ea cu elemente textuale care depind de o *componentă pragmatică*, manifestată apriori și pe baza căreia cititorul înțelege și citește ficțiunea, se manifestă totuși tendința de a considera baza lingvistică drept marcator de ficționalitate¹²⁹, ca rezultat al unei lungi tradiții în studiile literare teoretico-critice, începând cu școala formalist-structuralistă. Reprezentanții acesteia defineau *literaritatea textelor* în raport cu tipul de limbaj folosit în literatură și își fundamentau demonstrația pe dihotomia *limbaj poetic-limbaj uzual*. Astfel, *literarul* și, implicit, *ficționalul* era definit la nivelul specific literaturii însăși prin *modul de folosire a limbii*, fapt care a condus la suprapunerea și respectiv *fuziunea ficționalității cu*

literaritatea.

Pentru Roman Jakobson, ficționalitatea textului *suspendă folosirea obișnuită a limbajului simplu*, și anume, acela de „a se referi la ceva pentru a afirma altceva. Aceasta permite textului ficțional să se concentreze asupra mesajului^o. În accepțiunea jakobsoniană, *ficționalitatea afectează funcția referențială, comunicativă a limbajului* și este implicit considerată o condiție pentru exercitarea funcției poetice. Limbajul poetic („poeticitatea”), care atrage atenția asupra mesajului este echivalent cu ficționalitatea. Prin urmare, limbajul în literatură se comportă diferit de alte moduri de folosire, purtând cu sine marca ficționalului. Pentru ca un text să fie ficțional el trebuie să folosească limbajul într-un mod deviant, ceea ce creează o ruptură în legătura standard dintre Lume (realitate) și Limbă. Limba literară selectează o varietate de convenții (culturale, sociale etc.) și acestea nu își asumă relații paradigmatică cu lumea reală, ci relații sintagmatice. Ideea implică depragmatizarea limbajului în ficțiune, un proces pe care cercetările ulterioare l-au numit „pragmatizarea imaginarii” 1 îi.

În efortul de a identifica *modul* în care ficționalitatea se face prezentă în text, ea este văzută ca un *mecanism de organizare* al acestuia, corespunzător tradiției anti-referențiale, de organizare în interiorul sistemului și influențată de discursul filosofic al vremii care viza *relația textului cu el însuși*, pierzându-se din vedere *sensul original al ficțiunii care implică relația unui obiect cu altceva* (real, non-fictional, non-imaginar). Astfel, au apărut modelele non-taxonomice, ca perspectivă alternativă și (riscăm ipoteza), s-ar putea, complementară. După Ronen (1994), „ficționalitatea subliniază faptul că *ficționalul*, prin definiție, nu se referă la o structură interioară, ci la un *tip de relație*: o relație ce se stabilește între *ceea ce conține* textul literar și *ceea ce există dincolo de frontierele sale*” 133 (s.n.). Currie (1990) și Eco (1991) definesc ficționalitatea ca o proprietate menită să *sublinieze relația* între *intenția autorului* de a produce un act creator de ficțiune și *atitudinea adoptată de cititor*, printr-o „implicare imaginativă” (make-believe) 134, față de *ceea ce cneșie*. pentru favel (1986), iicționalitatea este un model logico-semantic care, pentru un context cultural specific și un moment istoric dat, explică procesele alternative de ficționalizare – defictionalizare. Ricoeur (1984), descrie proprietatea ca pe un joc liber

între *timpul afirmației* („time of statement”) și *timpul întâmplării faptice* („time of occurrence”).

Cu alte cuvinte, pentru acești autori, *ficționalitatea este un tip de relație între ceva și altceva*. Vom reaminti că și în cazul modelelor taxonomice autorii propuneau descrierea unui tip de relație orientată spre interiorul textului datorită scopului urmărit: descrierea *modalității* de identificare a ficționalului. Cele două tendințe nu sunt contrare, ci complementare, ele urmărind să definească *ce este ficționalitatea și cum se poate identifica*, începând cu anii '80, sub influența discursului filosofic, teoria literară eliberează ficționalul” de centrismul poetic. Definiția pragmatică a ficționalității este interesată în suportul ontologic al acesteia, admite că textele literare au un *mod unic de organizare interioară*, stabilește tipul de „propoziții ficționale” și identifică ficționalitatea cu un cuantificator de propoziții (teoria literară o evidențiază ca *operator textual*), în această perioadă apar adevărate rețete de construcție a lumilor. Vom menționa două dintre ele, folosite ulterior de fenomenologia germană pentru elaborarea unor modele specifice: Fact or Fiction de William Nelson (1973) și Ways of Worldmaking de Nelson Goodman (1978). William Nelson constată că *povestirea* are ca sursă „apetitul cel mai rațional al omului pentru *punerea în relație a faptelor* (...) și are drept rezultat un *aliaj inventiv-3*” (s.n.). La rândul său, filosoful Nelson

Goodman propune formula *lumilor reale multiple* („nu ne referim la alternative posibile multiple pentru o singură lume reală, ci la *lumi reale multiple* (...). Crearea unei lumi, după cum se știe, pornește de la lumile aflate la îndemână; crearea este recreare [„the making is re-making”]. Spre exemplu, antropologia și psihologia dezvoltării studiază istoria socială și individuală a construcției lumii” b (s.n.), afirmă Goodman și continuă: „Eu sunt interesat în *procesul* pe care îl implică *o construcție a unei lumi din alte lumi*” (s.n.), menționând ca operatori: compunerea, descompunerea, ordonarea, cântărirea întregului și a părților, suplimentarea și anularea, deformarea, construcția „as if (ca și cum) fiind înlocuită de „fact from fiction” (fapt din ficțiune) care indică constituirea versiunilor asupra lumii. Deci, pentru Goodman, ficțiunile nu sunt concepte, structuri sau entități, ci *căi de a face lumi* din alte lumi; noile modele formate sunt sisteme alternative, fiecare sistem fiind o altă versiune.

Prin urmare, ficționalitatea este un *proces intern* și o *relație* în același timp, între rezultatul acestui proces și lumea exterioară. „Ficționalitatea”, afirmă Ronen, de pe pozițiile teoreticianului literar, „este o relație specifică între *scriitor și cititor*; ea reflectă și se manifestă în *lumea pe care acest text o construiește și o proiectează*” (op. cit., 1994: 87) (s.n.). Ruth Ronen consideră că interpretarea de către cititor a mecanismului de organizare a lumii, a modalităților de identificare a elementelor acesteia este o componentă importantă a modului în care lumea este construită și proiectată de către text. Dacă ficționalitatea este o intenție auctorială ea este asumată și acceptată ca prezentă de către cititor. Acceptarea unui text ca literatură (ficțională) de către cititori nu presupune numai oferta autorului ci și descoperirea ca atare de către cititor 7.

Surprinzător, specificarea clasei textelor prin modele nontaxonomice, contribuie la înțelegerea *poeticii* unora dintre ele, mai ales ale celor de frontieră, prin *diferența* dintre formă și conținut ca semne ale literarității și ale *deplasării granițelor generice*. Pentru ca un text să funcționeze în afara contextului original, acesta trebuie să se supună unui *principiu constructiv*, iar „frontiera” este văzută de analiști ca fiind *acel punct în care principiul 138 constructiv încetează*.

Interesat în definirea operelor de frontieră ca autobiografia literară, jurnalul, eseul, Gary Saul Morson postulează genul ca tip de contract secundar, stabilit între cititor și text și se referă la contractul ficțional ca relație între cititor și text și semn al recunoașterii ficționalității textului. Un contract secundar, genul indică „suspendarea convenției de discurs non-fictional [sugerând] cititorului credințele și sentimentele autorilor despre lumea reală prin *compunerea unor afirmații ficționale* de o anumită factură (...) [și prin] formularea unui *set de convenții* corespunzător, în concordanță cu care *cititorul își poate construi o opinie* privitoare la semnificațiile unui text” (ibidem, pp. 45 – 46) (s. n). Astfel, textul respectiv este acceptat ca aparținând unui „gen ficțional”, cu toate că el conține date non-fictionale și reale totodată. Genurile ficționale, susține cercetătorul american, sunt purtătoarele unor *mărci ale ficționalității* care influențează modul de receptare a *coerenței textului*, iar acestea contribuie la asocierea și conexiunea elementelor ficționale cu cele non-fictionale, operațiune la care contribuie și cititorul. Genurile moderne ale literaturii

non-fictionale, în care-l

Morson include *autobiografia literară* (spre deosebire de cea clasică, neliterară și de romanul de formulă autobiografică) exprimă mărci ale ficționalității prin titlu, prefață sau prin fațete ale naratorului, caracterizate prin ignoranță, incompetență și punct de vedere subiectiv (ibidem, p. 81). În demonstrația făcută în *The Boundaries of Genre* (1981), Morson propune extinderea conceptului de ficțiune (prin includerea autobiografiei, jurnalului și eseului), formulând ca o condiție minimală a textului funcționarea acestuia *în afara contextului*. Recunoaștem în această soluție un tip de ambiguitate bazată pe ficționalizarea elementelor non-fictionale și o posibilitate de identificare a frontierelor generice, în condițiile în care forma respectivă poate funcționa în afara contextului ei original. Autorul acestei teorii concepe frontierele genului ca pe un teritoriu (un spațiu-dintre-spații) disputat între procesul ambivalent de *codificare* și de *recontextualizare* datorat schimbării semnalelor generice, ficționalității (semnalate de mărci ale ficționalității), literarității Epocității textului, prin schimbările petrecute în sistemul clasei de texte, respectiv al literaturii ca întreg (ibidem, pp. 49 – 50). Ni se pare interesantă și productivă pentru demersul pe care cercetarea de față îl construiește soluția propusă de teoreticianul american de a citi un text „în raport cu convențiile literare ale epocii cititorului” (ibidem, p. 49) nu atât din perspectiva faptului că în timp, același text poate deveni un palimpsest de opere diferite (prin interferență și transfer), dar *identice din punct de vedere verbal* cât prin faptul că literatura (prin clasa de texte pe care o reprezintă) poate funcționa în contexte neprevăzute și este *emblematică pentru contextele schimbătoare*. Ea își dispută *procedeele prin care se ajunge la semnificație* și nu semnificația însăși. Prin urmare, își dispută *modul de lectură* și nu lecturi anume, creând» **n** text întreg, supus unui *principiu constructiv*, dintr-un text cu un statut incert. Fenomenul se petrece prin explorarea rezonanței dintre două sau mai multe tipuri de lectură, iar depășirea a ceea ce Morson numește „perplexitate hermeneutică” se produce odată cu înțelegerea operei ca *dialectică* între modurile de lectură. Din această viziune rezultă că perplexitatea hermeneutică se instalează prin *incompatibilitate generică* și nu prin ambiguitate generică, conducând la acceptarea unor lecturi contradictorii, prin ierarhizarea părților

constitutive ale textului, în acest sens, atitudinea cititorului prin „participarea imaginativă” („make-believe”) este crucială, dezvăluind o importantă dimensiune a ficțiunii, aceea de a fi un produs al unui anumit tip de act de comunicare, un act producător de ficțiune din partea autorului căci, pentru a fi ficțională, o afirmație trebuie să îndeplinească două condiții: să fie produsul unei *intenții ficționale* și să fie, cel puțin în parte, adevărată¹³⁹. Din această perspectivă, „contractul generic” conceput de Morson indică transferul operei de la ceea ce a fost ea gândită (de către autor), înspre ceea ce este ea gândită (și receptată) de către cititor, autoritatea autorului fiind diferită de recrearea generică a operei („Tradițiile constau din retrodicții”, afirmă Morson) (ibidem, p. 75).

Fenomenologia se distinge ca un demers aparte în tratarea interdisciplinară a ficționalității și în producerea unor modele non-taxonomice. Premiza de la care pornește aceasta este aceea a incomprehensibilității unui text ficțional fără nicio legătură cu realitatea cunoscută¹⁴⁰. Ca urmare, descrierea a ceea ce este fictiv în ficțiune nu mai poate folosi drept cadru de referință pentru vechea dihotomie (realitate-ficțiune). În opinia fenomenologului german Wolfgang Iser, autorul unei adevărate revoluții în estetica receptării, textul literar este un *amestec* între realitate și ficțiune (s-a văzut, W. Nelson îl considera un *aliaj inventiv*, 1973). Ca amestec, el activează o realitate dată și una imaginată¹⁴⁰, deoarece interacțiunea dintre real și ficțional este mediată de un al treilea element, imaginarul. Textul literar se construiește în *spațiul* interactiv format de triadă, căci el nu se poate limita la acele elemente care sunt ale realității referențiale precum nu se poate limita la *trăsături ficționale*. Prin această demonstrație, Iser declară ficționalul ca *mediu* prin care apare cel de-al treilea element, imaginarul și ca posibilitate de a determina care este elementul fictiv al textului literar. Acesta este pus în evidență prin reproducerea elementelor lumii reale (și nu prin simpla lor împrumutare) prin care textul pune în lumină scopuri, atitudini, experiențe care nu erau parte integrantă lui. Astfel, realitatea reprodusă devine semn, iar imaginarul primește o formă. Iser ține să specifice că, în raport cu textul literar, imaginarul, ca cel de al treilea element al triadei nu definește facultatea umană, ci un *program de operare* (ibidem, p. 306), actele de ficționalitate fiind subordonate

acestui program. În al doilea rând, actele de ficționalitate menționate de Iser, *Selecția*, *Combinția* și *Auto-dezvăluirea* (construcția de tipul „a vedea ca”, „as if”) 14 sunt definite de către acesta ca *acte de violare a frontierelor* între real și imaginar (ibidem, p. 3, 7). Ținta principală este aceea de a atribui imaginarului o *formă articulată*, în sensul forțării realității reproduse să indice *altceva*. Mai reținem apoi că actele de ficționalizare au o structură dedublată care produce zone de joc ale semnificațiilor în text între elementele componente (ibidem, p. 229) și anume: *Selecția* între *câmpurile de referință* și *deformarea acestora*, *Combinția* între *segmentele textuale* care interacționează, iar *Auto-dezvăluirea* între *lumea empirică* și *transpunerea ei în metaforă* care denumeste ce nu se spune. Această oglindire, după modelul învăluire – dezvăluire („veiling-unveiling”) sau mascare – demascare („masking-unmasking”), afirmă Iser, *dă naștere formei ca joc între fictiv și imaginar*, ca activare a procesului de construcție și deconstrucție care își găsește expresia pragmatică în literatură (ibidem, p. 330) și, ca atare, „ficționalitatea nu este literatură”, ea este ceea ce „face literatura posibilă” (ibidem, p. 171).

Vom reține, prin urmare, că *textul literar ca formă* este (a) un punct de intersecție în care alte texte, norme, valori se întâlnesc și acționează una asupra celeilalte, că (b) acest punct de intersecție se configurează prin interacțiunea dintre fictiv și imaginar și că (c) textul este virtual în sensul în care *actualizarea* lui de către un potențial receptor îl face să explodeze plurivocal: „Dublul [mascare – demascare] se manifestă ca *spațiu de joc* în care se adună *diferitele discursuri* pentru a forma matricea care permite textului literar să se împlinească ca o varietate, potențial infinită, de *relații* și *vecinătăți*” (ibidem, p. 228) (s.n.). Privit din acest punct de vedere, *procesul de dedublare* pare a fi de o importanță covârșitoare în configurarea matricei de relații intra –, extrași inter-textuale care împlinesc forma textului. După cum s-a arătat, la aceasta contribuie cele trei acte de ficționalizare, dar cel de *Auto-dezvăluire* exprimat de *construcția „a vedea ca „(„as if”)* poartă cu sine un proces de dedublare specific, care violează lumea reprezentată (prin selecție și combinație), punând-o între paranteze, și arătând că „ficțiunea ca ficțiune poate fi concepută ca și când ar fi o lume care *figurează* altceva decât ea însăși” (ibidem, p. 18) (s.n.). Importanța procesului de Auto-dezvăluire este notabilă

pentru că deschide o zonă între o lume empirică și o metaforă. Metafora invocată de semne convenționale se instaurează ca „*discurs regizat*” (Staged discourse, ibidem, p. 228) pentru că se plasează sub semnul lui „ca și cum”. De aceea, lumea textului își ia forma prin *deformarea* și *marcarea diferenței* dintre lumea reală și lumea din care a fost selectată diferența. „*Impunerea formei*”, susține Iser, „presupune *determinarea a ceea ce altfel este nedeterminat*” (ibidem, p. 230), iar actele de ficționalitate corespund unui astfel de scop: ele *diferențiază* ceea ce este non-actual, impunând imaginarului să ia o formă. Imaginarul, ca atare, nu poate inventa nimic așa cum sugerează tradiționala invocare a muzelor. Trebuie să existe intenția de a o face, iar intenția este întrupată de *actele de ficționalitate*: *Selecția* lucrează asupra *realității referențiale* (Aristotel: obiectivarea obiectului), *Combinarea* acționează asupra funcțiilor de *denotație* și *reprezentare* stimulând un tip de relație cu alteritatea\ cu ceea ce este diferit de lumea reală, iar *Auto-dezvăluirea* transformă lumea textului ficțional într-o posibilitate, ca alternativă la lumea referențială, simulând-o *ca și cum* ar fi o prezență implicită. Acest tip de lume nu denotază, ci *figurează*, dezvăluind, prin formă, propria artificialitate. Forma nu este nici imaginea unui obiect imitat, nici pură invenție, dar este *interacțiunea* dintre acestea, numită de W. Iser „joc”. Textul ca joc „se dezvăluie”, afirmă fenomenologul german „atât prin forma sa cât și prin modul în care este jucat” 142. Aici se întâlnesc poetica și retorica pentru a se constitui în posibilități de abordare a unei lumi ce conține toți factorii săi constitutivi și tipul de relații între aceștia ce redau lumea pusă în scenă ca eveniment jucat prin forma textului.

— NOTE

1. Microsoft Encarta '98, Encyclopaedia Britannica:

James Clark Maxwell (1831 – 1879), fizician britanic, profesor de fizică la Cambridge și de filosofie a Științelor Naturii la Universitatea din Aberdeen, Scoția. Elaborează și formulează teoria câmpului electromagnetic și teoria cinetică a gazelor.

2. Stanford Swartz, The Matrix of Modernism, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 17.

3. Microsoft Encarta '98, Encyclopaedia Britannica: William James (1842 – 1910), filosof și psiholog american unul din părinții psihologiei moderne și ai pragmatismului.

4. P.M.S. Hacker, *Appearance and Reality: A Philosophical Investigation into Perception and Perceptual Qualities*, London, Basil Blackwell, 1987, p. 69.

5. Henri Bergson, *Time and Free Will*, London, Routledge, 1977, pp. 131 – 32.

6. idem, op. cit., 1977, p. 133.

7. idem, op. cit., 1977, p. 134.

8. Microsoft Encarta '98, *Encyclopaedia Britannica*: Francis Herbert Bradley (1846 – 1924), exponent al filosofiei idealiste engleze, autor al unui original tratat de metafizică *Appearance and Reality* (1893). Sistemul său filosofic, diferit de curentul senzualist instalat în epocă, concepe *realitatea ca fiind produsul spiritului* (al minții) și nu un *obiect* (cu formă deci) perceput prin simțuri. Hegelianismul sistemului său filosofic este eclipsat de curentul pozitivist și de cel senzualist dominat de G.E. Moore (*The Refutation of Idealism*, 1903) și Sir Bertând Russel (*Our Knowledge of the eexternali World*, 1914). De aceea este mai puțin cunoscut, deși Bradley se numără printre aceia care definesc *elementul fictiv* în raport cu realitatea.

9. F.H. Bradley, *Appearance and Reality*, London, Routledge, 1980, p. 15.

10. idem, op. cit., 1980, p. 213.

11. Frederic Nietzsche, *The Will to Power*, în *Complete Works*, London, Routledge, 1977, pp. 314 – 315.

12. Matei Călinescu, op. cit., 1987/1995, p. 67.

13. idem, op. cit., 1987/1995, p. 67.

14. Liviu Petrescu, *Vârstele romanului*, București, Editura Eminescu, 1992: Analizând devenirea romanului modern de-a lungul câtorva secole, autorul se referă la un prim modernism, definindu-l ca *roman științific din secolul XIX* și la marele modernism sau modernism reformator pentru a defini romanul secolului XX. Alți autori atribuie modernismului o matrice specifică, asimilată exploziei de stiluri și tehnici subversive menite să blocheze impulsurile realiste și neo-romantice de la sfârșitul veacului trecut. La nivelul expresiei, modernismului i se asociază *experimente* (la început), atitudini *formalizate* (ulterior), concentrate pe structura ce se află dincolo de timp, istorie, personaj, realitate vizibilă. Cf. Stanford Swartz, op. cit., 1985; Malcolm Bradbury, *Modernism*, 1981; Stan Smith, *The Origins of*

Modernism, 1994; David Lodge, *Two Types of Modern Writing*, 1977; Matei Călinescu, op. cit., 1987/1995. Prin urmare, semne ale modernismului timpuriu (Liviu Petrescu, *primul modernism*) apar în ultimul deceniu al secolului XIX, în occident, ele reprezentând o *schimbare a atitudinii intelectuale* față de natura umană și față de realitate.

15. P. Ricoeur, op. cit., 1984, p. 229.

16. R. Jakobson, *The Dominant*, în *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, London and Cambridge, Mass., MIT Press, 1971, p. 14.

17. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford and London, Oxford University Press, 1987, p. 375.

18. Liviu Petrescu, op. cit., 1992, p. 14.

19. idem, op. cit., 1992, p. 22.

20. ibidem, op. cit., 1992, p. 8 și J.F. Lyotard, *Raport sur le savoir*. 1979, J.F. Lyotard, *The Postmodern Condition*, 1980, p. 40.

21. ibidem, op. cit., 1992, passim.

22. Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, 1936, p. 161 în Liviu Petrescu, op. cit., 1992, p. 28.

23. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, London, Basil Blackwell, 1998, p. 320.

24. idem, op. cit., 1998, p. 322.

25. ibidem, op. cit., 1998, p. 356.

26. H. Putnam, *Realism and Reason*, în *Pragmatism: An Open Question*, London, Basil Blackwell, 1992, p. 485.

27. Randall Stevenson, *Postmodernist Fiction*, în Ed. Smyth (ed.), *Postmodernist British Fiction*, London, Basil Blackwell, 1991.

28. Ion Vlad, op. cit., 1996, p. 13.

29. idem, op. cit., 1996, passim.

30. P. Mackerey, *The Object of Literature*, Cambridge and London, Cambridge University Press, 1995, p. 2.

31. Mario Valdez, *World-Making: The Literary Truth-Claim and the Interpretation of Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 1992.

32. idem, op. cit., 1992, pp. 138 – 139.

33. ibidem, op. cit., 1992 și Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. I, 1984: *Dimensiune apregiurativă* ca sursă a textului literar este

lumea acțiunii reglementată de convenții, norme, comunitate lingvistică; dimensiunea *configurativă*, de natură intențională vizează *organizarea și compoziția* care transformă diversitatea într-un întreg; *dimensiunea refigurativă* corespunde unei acțiuni de actualizare a codurilor de către cititor, transferarea acestora într-o realitate experimentată, singura formă de realitate în artă. Conform teoreticienilor, în *realismul expresiv* care a dominat literatura un veac și jumătate, perioadă ce corespunde capitalismului industrial, „*literatura reflectă realitatea experienței așa cum aceasta este percepută de individul care o exprimă în discurs și care le permite celorlalți indivizi s-o recunoască drept adevărată*” (Catherine Belsey, *Critica practice*, London, Methnen, 1980, p. 7.). Prin urmare, reprezentarea într-un text literar are o componentă referențială, o componentă intențională și o componentă de actualizare a intenționalității. După W. Iser, este o relație triadică între Real-Fictiv-Imaginar (1993).

34. Gerald Else, *Plato and Aristotlean Poetry*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1986, p. 45.

35. Wolfgang Iser, *The Play of the Text*, în S. Bundick and W. Iser (eds.), *Languages of the Unsayable*, Columbia University Press, 1989, pp. 325 – 339.

36. cf. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1987; Jurij Tynjanov apud R. Jakobson, *The Dominant*, op. cit., 1935.

37. Robert Scholes and Robert Kellogg, *The Problem of Reality: Illustration and Representation*, în Ph. Stevick (ed.), *The Theory of the Novel*, London, Macmillan, 1967, p. 373.

38. W. Iser, op. cit., 1989, p. 207 și Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences*, London, Tevisock, 1970, pp. 217 – 239; Jacques Derrida, *Writing and Difference*, London, Routledge, 1978: Ceea ce se numește *sfârșitul reprezentării la Derrida* este, într-o ultimă analiză incapacitatea de a reprezenta *simultaneitatea celor ce se exclud reciproc*. Ideea, amendată ulterior de F. Jameson, op. cit., 1991 – *semnul morții aparențelor* este *reprezentarea afectului reprimat* și L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1989.

39. În *Adevăr și metodă*, Hans-Georg Gadamer, urmându-l pe

Heidegger, se referă la instalarea în *situație* a conștiinței umane, la faptul că aceasta este întotdeauna în *contextul* istoriei. Ideea este preluată de critica neo-marxistă contemporană (cf. F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London, Routledge, 1981/1991).

40. Raymond Williams, *Realism and the Contemporary Novei* în *The Long Revolution*, London, Pelican Books, Harmondsworth 1965, p. 590.

41. David Lodge, *The Novel at the Crossroads*, London, Edward Arnold, 1984.

42. J. Haldane and C. Wright, *Mind-World Identity: Theory and Anti-Realist Challenge*, în *Reality, Representation and Projection*, J. Haldane (ed.), London, Routledge, 1988, *passim*.

43. Ion Vlad, op. cit., 1996, p. 32.

44. Gerald Else, op. cit., 1986, p. 48.

45. Platon, *Opere*, vol. V, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 166.

46. Platon, op. cit., 1986, p. 167.

47. Aristotel, *Poetica*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1957, p. 11.

48. idem, op. cit., 1957, p. 16.

49. ibidem, op. cit., 1957, p. 18.

50. Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore, The John's Hopkins University Press, 1993, *passim*.

51. Ipoteză asumată de I. Vlad, op. cit., 1996, p. 36 cu referire la *imitația ca dar firesc al oamenilor*, demonstrată de W. Iser, op. cit., 1993, J. Huzinga, *Homo ludens*, București, Humanitas, 1998. Pentru W. Iser *selecția* și *combinația* sunt două componente importante ale ficționalizării, ele fiind definite ca acte de ficționalitate.

52. Aristotel, op. cit., 1957, *passim*. Pentru Platon, discursul este un *hibrid* format din discurs poetic non-mimetic și mimetic. Deosebirea făcută de Socrate, în dialogurile platoniene, există ca deosebire de stil în cadrul mimesis-ului.

53. idem, op. cit., 1957, există o relație contingentă între *mimesis* și *diegesis* – o narațiune *poate fi*, dar *nu trebuie să fie* mimetică căci misiunea poetului este de a spune *ceea ce s-ar putea întâmpla* ca

probabilitate și ca necesitate.

54. Paul Woodruff, Aristotle on Mimesis în *Essays on Aristotle's Poetics*, Amelie Oksenberg-Rorty (ed.), Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 82.

55. Problema *alterității lumii ficționale* este abordată în numeroase studii contemporane. Vom menționa doar Th. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Editions du Seuil, 1988; F. Jameson, *The Political Unconscious*, 1981; analiza cuprinzătoare făcută de Brian McHale, op. cit., 1987 și op. cit., 1992, în care postulează contribuția lui Aristotel la configurarea unei ontologii a ficțiunii, în perioada Renașterii, se remarcă Sir Philip Sidney a cărui *Defense on Poésie* (1595) este o deschidere spre perspectiva ontologică. El surprinde astăzi prin valabilitatea observației sale, având în vedere momentul istoric și cultural în care face afirmația că *poetul, cu natura sa specifică trebuie să inventeze forme cum n-au mai existat („forms such as never \where în nature as the heroes, demi-gods, cyclops, chimeras, furies, and such like”)* în așa fel încât să fie în acord cu natura, dar nu limitat la aspectele ei („se as he goes hand în hand with nature, not endorsed within the warrant ofher gifts”), poetul având posibilitatea de a se mișca liber în orizontul propriei imaginații ca reflex al înțelegerii personale/subiective a naturii (s.n., t.n.).

56. Thomas Pavel, *Tragedy and the Sacred: Notes Toward a Semantic Characterization of a Fictional Sense*, *Poetics* 10: 2 – 3 (1981), p. 234: *ontologia este o descriere teoretică a universului* (s.n.).

57. C. Redfield, *Nature and Culture in the Ilyad: The Tragedy of Hector*, Chicago, University of Chicago Press, 1975, passim.

58. Aristotel, op. cit., 1957, p. 29.

59. Roman Jakobson, *The Dominant*, în *Readings în Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, London, Cambridge Mass., MIT Press, 1971, p. 105; în accepțiunea jakobsoniană există dominante diferite, ele definindu-se în funcție de nivelul și scopul analizei. Spre exemplu în arta cuvântului, funcția estetică este considerată a fi o dominantă transistorică, iar în istoria culturii, pictura este forma dominantă de expresie a renașterii, iar muzica este forma dominantă în romantism.

60. P. Woodruff, op. cit., 1992, pp. 86 – 87.

61. W. Iser, op. cit., 1993, p. 284.

62. Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon Press, 1959, *passim*.

63. *idem*, *op. cit.*, 1959, *passim*.

64. W. Iser, *op. cit.*, 1993, p. 284.

65. *idem*, *op. cit.*, 1993, p. 286.

66. *ibidem*, *op. cit.*, 1993, p. 288.

67. P. Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. I, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

68. *idem*, *op. cit.*, vol. I, p. 28.

69. W. Iser, *op. cit.*, 1993, p. 289.

70. *idem*, *op. cit.*, 1993, p. 288.

71. *ibidem*, *op. cit.*, 1993, p. 294.

72. Cf. definiției date de W. Iser, *op. cit.*, 1993, p. 299: *mimesis-ul subversiv* se referă la caracterul *imagistic al apariției*, apariția nu este o copie a ceva, ci o simplă apariție. Se elimină astfel iluzia că ceea ce se pretindea că există, chiar există. *Mimesis-ul subversiv* semnalează ruperea legăturii cu lumea obiectivă.

73. *idem*, *op. cit.*, 1993, pp. 294 – 295.

74. Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. London, Oxford University Press, 1967.

75. P. Ricoeur, *Metafora vie*, Bu 1984, p. 73.

76. *idem*, *op. cit.*, 1984, p. 78.

77. W. Iser, *op. cit.*, 1993, p. 297.

Editura Univers.

78. P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984, p. 78; a se vedea dimensiunea ontologică a *mimesis* care înfățișează oamenii ca acționând și lucrurile ca fiind *în act*.

79. W. Iser, *op. cit.*, 1993, p. 303.

80. *idem*, *op. cit.*, 1993, p. 301.

81. P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984, p. 71.

82. *idem*, *op. cit.*, 1984, p. 77.

83. Ronald Sukenick, *Nine digression on narrative authority*, în *For m: Digression on The Act of Fiction*, Southern Illinois University Press, 1985, p. 99.

84. Ion Vlad, op. cit., 1996, pp. 34 – 35, conține o analiză atentă a unor aspecte ale dialogurilor socratice, în Republica, Partea a II-a, se subliniază „pentru prima oară în istoria spirituală a lumii și în istoria meditației despre artă, problema *modurilor de comunicare* în textul literar și a tipologiei acestora”. Se afirmă în acest context ipoteza conform căreia Platon a formulat precepte și categorii reconfirmate în devenirea secolelor; „Modernitatea expunerii și profunzimea înțelegerii tipurilor discursive, în formele originare, în arhetipurile epicului, sunt absolut incontestabile și azi”.

85. Platon, op. cit., 1986, p. 166.

86. Problema se regăsește la G. Genette, *Frontierele povestirii în Figuri*, București, Editura Univers, 1978, pp. 150 – 153 și idem, *Povestire ficțională, povestire factuală în Introducere în arhitect.* Ficțiune și dicțiune, București, Editura Univers, 1994.

87. idem, op. cit., 1978, p. 152.

88. idem, op. cit., 1978, p. 152: Genette se referă la caracterul problematic al raportului mimesis-diegesis la Platon care se exprimă prin opoziția imitație poetică – interpolare: „Dacă numim imitație poetică faptul reprezentării unei realități non-verbale cu mijloace verbale și în împrejurări speciale, o *realitate verbală* (tot așa cum numim imitație picturală faptul de a reprezenta prin mijloace picturale o realitate non-picturală și, doar în mod excepțional, picturală), trebuie să admitem că imitația se întâlnește în narațiune și nu în versurile dramatice care constau în interpolarea în mijlocul unui text ce reprezintă evenimente, a unui alt text, direct inspirat de aceste evenimente” (s.n.).

89. Aristotel, op. cit., 1957, p. 16.

90. Arijeh Kozman, *Acting: Drama as the Mimesis of Praxis*, în *Essays on Aristotle's Poetics*, op. cit., 1992, p. 54.

91. G.E. Moore, *The Refutation of Idealism*, 1903; filosof britanic elev și discipol al lui Bertrand Russel. Este considerat printre altele unul din fondatorii filosofiei lingvistice și al direcției realiste în filosofie. Se remarcă prin încercarea de a dezambiguiza conceptele filosofice prin raportarea la echivalentul logic. Exemplul citat „Grădini imaginare cu țestoase adevărate” se referă la *lumea mimată* populată de *obiecte reale*.

92. Ion Vlad, op. cit., 1996, p. 36.

93. H. Bloom, *The Western Canon*, London, Macmillan, 1994/1995, pp. 11 – 12: „The dark truths of competition and contamination continue to grow stronger as canonical history lengthens în time. A poem, a play, or novel is necessarily compelled to come into being by way of precursor works, however eager is to deal directly with social concerns. (...) Contingency governs literature as it does every cognitive enterprise, and the contingency constituted by the Western literary Canon is primarily manifested as the *anxiety of influence* that forms and malforms each new writing that aspires at permanence. Literature is not merely language; it is also *the will to figuration*” (s.n.).

94. cf. Emil Staiger, *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, Editions Lebeer Hasmann, 1990; fenomenologul elvețian descoperă noi posibilități de interpretare a literarului atribuind liricului, epicului și dramaticului atitudini psihice fundamentale omului (amintirea/liric; reprezentarea/epic; tensiunea/dramatic). R. Harti reduce genurile la forme de experiență sau puteri ale sufletului exprimate prin *puterea sentimentului, puterea cunoașterii și puterea dorinței*.

95. Ion Vlad, op. cit., 1996, passim și p. 38.

96. Harold Bloom, op. cit., 1994/1995 pp. 4 – 6.

97. idem, op. cit., 1994/1995, p. 6.

98. Ion Vlad, op. cit., 1996, p. 38.

99. Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 72.

100. Franz Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge and London, Cambridge University Press, 1984: până la data publicării Logicii genurilor literare, categoriile naratologiei se bazau pe considerații asupra diverselor *poziții ale naratorului* și ale diferitelor tipuri de „mediere” care rezultă din această proiecție (cf. Norman Friedman, *Point of View în Fiction*, PMLA LXX, 1955). Contribuțiile ulterioare insistă asupra aceluiași premise (Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961).

101. Ruth Ronen, *Possible Worlds în Literary Theory*, London, Cambridge University Press, 1994.

102. cf. K. Hamburger, op. cit., 1986: (1) Orientarea spre o logică a literaturii corespunde unui criteriu fondat pe o diferențiere între tipurile de folosire sau funcțiile limbajului. Într-o accepțiune curentă,

limbajul non-literar constă în producerea enunțurilor asupra realității care se manifestă în polaritatea dintre *obiectul enunțat* și *subiectul enunțării*. Autoarea distinge trei *tipuri de enunțare* în care este implicat subiectul enunțării (istoric, teoretic și pragmatic). (2) Față de *narațiunea ficțională* se postulează trei atitudini posibile: realismul *infantil*, naratologia (studierea relațiilor între elemente pentru a explica maniera în care ele reprezintă) și *funcția narativă* (sau dramatică care constituie măsura a ceea ce reprezintă).

103. cf. W. Iser, op. cit., 1993, p. 305; „fictiv”-act intenționat care are toate calitățile specifice unui eveniment, eliberând definiția ficțiunii de povara *afirmațiilor ontologice* cu privire la ceea ce este ficțiunea.

104. H. Bloom, op. cit., 1994; I. Vlad, op. cit., 1996: forma – „loc geometric al manifestării intertextualității (...) prin *regimul dialogal* al experiențelor interne ale formelor abia apărute sau ale celor care le-au precedat”, p. 10 (s.n.).

105. W. Iser, op. cit., 1993 și Ruth Ronen, op. cit., 1994.

106. Ruth Ronen, op. cit., 1994, pp. 18 – 20.

107. Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, London, Cambridge Mass. and Harvard University Press, 1986 și idem, *Univers de la fâction*, Paris, Editions du Seuil, 1988.

Dolezel, Pour une typologie des mondes fictionnelles, în Herman Parret and H.G. Ruprecht (eds.), *Exigences et perspectives de la semiotique*, Amsterdam, Benjamins, 1985.

M.L. Ryan, Fictions as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue, în *Style*, 18, 1984. L. Dolezel, Mimesis and Possible Worlds, în *Poetics Today*, 9: 3, 1988.

M.L. Ryan, Possible Worlds and Accesibility Relations: A Semantic Typology of Fiction in *Poetics Today*, 12: 5, 1991.

F. Martinez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1981.

S. Petrey, *Speech Acts and Literary Theory*, New York and London, Routledge, 1990. U. Eco, Lector în Fabula, în *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1979. U. Eco, *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1990. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987.

Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London, Routledge, 1992.

108. Ruth Ronen, op. cit., 1994, pp. 22 – 24: se referă la realismul atribuit lumilor posibile postulând existența a trei puncte de vedere (a) punctul de vedere radical (Lewis: 1975 și Davies: 1980) pentru care există un spațiu logic ce include lumea reală și toate posibilitățile pe care le putem stipula, dar *locuitorii* fiecărei lumi își văd spațiul lor ca real (teritoriu autonom cu legi proprii și realitate proprie; o *nouă fizică* în care proliferază *lumi paralele* / *lumi posibile*); (b) punctul de vedere moderat (Platinga: 1979 și Adams: 1979) pentru care lumea reală este o structură complexă care include atât elemente reale cât și *posibilități* non-actuale („non-actual possibilities”) aceasta din urmă fiind modul în care lucrurile ar fi putut să fie (construcții mentale, set de propoziții etc.). În această direcție autoarea îl încadrează pe S. Kripke (1972) care accentuează diferența dintre *lumile posibile* și *stările de lucruri* reale exprimând teza conform căreia „lumile posibile” sunt entități abstracte, situații ipotetice; (c) punctul de vedere anti-realist: lumile posibile nu sunt un mod de a explica realitatea sau realul, ele neagă orice relevanță în problema *ființei* și a *existenței*, în relație cu alte lumi prezintă o *varietate de posibilități alternative* și un reativism radical (Lewis, *Counter-factuals*, 1973; Goodman, *Ways of Worldmaking*, 1978).

109. T. Pavel and J. Woods (eds), *Formal Semantics and Literary Theory*, în *Poetics*, 8, 1/2 1979; Woods, *The Logic of Fiction: A Philosophical Sounding of Deviant Logic*, The Hague, Mouton, 1974.

110. W. Iser, *Prospecting: From Reader-Response to Literary Anthropology*, Baltimore, The John's Hopkins University Press, 1989, și op. cit., 1993.

111. Alvin Platinga, *Actualism and Possible Worlds*, în *Theoria*, 42, p. 143: „the very idea of a non-existent object is a *confusion*, or at best a notion, like that of a *square circle*, whose exemplification is impossible”.

112. R. Routley, *The Semantical Structures of Fictional Discourse*, în *Poetics*, 10, p. 3: „logica lumilor ficționale este mult mai anarhică decât cea a lumii reale”, „Intersecția tuturor tipurilor de logică este o logică nulă, deoarece fiecare principiu logic este anulat de o altă logică pentru care acesta nu corespunde”.

113. U. Eco, Lector în fabula, op. cit., 1979, p. 234.

114. Teoria corespondenței între lume și limbă este reprezentată de Russel și Strawson. P.F. Strawson, *Individuals: An Essay in Descriptive Metaphysics*, London, Methuen, 1959, pp. 62: unei propoziții ficționale nu i se acordă statutul de afirmație faptică („factual statement”), ci este *falsă* (Russel) sau *neadevărată* (Strawson). Teoria pragmatică este reprezentată de Dewey, Rorty, Putnam și Kripke: „adevărul nu este un standard, ci o tendință schimbătoare”; „o afirmație este adevărată dacă funcționează” (Rorty).

115. Ruth Ronen, op. cit., 1994, p. 41.

116. idem, op. cit., 1994, p. 50 și T. Pavel, op. cit., 1986. Cf. Aristotel, arta *nu ajustează* natura, ci *obiectivează* obiectul; *forma nu construiește*, ci completează prin extrapolare, ceea ce înseamnă că lumile ficționale nu sunt reale, ci *alternative posibile*, actualizând o lume analogă lumii reale.

117. Hayden White, *Metahistory*, Baltimore, The John’s Hopkins University Press, 1973/1990.

118. idem, *Tropics of Discourse*, Baltimore, The John’s Hopkins University Press, 1976.

119. Ruth Ronen, op. cit., 1994, p. 76 și H. White, *Fictions as Factual Representations*, op. cit., 1976.

120. Modelele taxonomice de ficționalitate se înscriu pe linia cercetărilor teoretice concentrate pe funcția mimetică a textului; cele non-taxonomice sugerează existența unei logici universale (sau semantice) fără să clasifice textele în ficționale și non-ficționale.

121. Kate Hamburger, op. cit., 1986: „ficțiunea narativă [literatura persoanei a treia, ficțională în cel mai strict sens al cuvântului] *marchează frontiere* între genul ficțional sau mimetic...”

122. A. Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, London, Routledge, 1982: „... când o propoziție ce reprezintă *manifestarea conștientă se petrece într-o propoziție a narațiunii* [...] semnalul [el că am intrat în domeniul ficțiunii] (passim).

123. Gerard Genette, *Ficțional Narrative, Factual Narrative*, în *Poetics Today*, 11: 4, 1990, p. 25; recunoaște limitele unei astfel de abordări: „Este, fără îndoială, cea mai instabilă relație [autor-narator] (...) și uneori cea mai ambiguă”.

124. cf. R. Ronen, op. cit., 1994, p. 78: o clasă de texte este o categorie de texte produse într-o cultură la un anumit moment dat.
125. cf. Platon: „Așadar, avem istorioare și *atunci când* poetul înfățișează vorbele fiecăruia, *dar și atunci când* el însuși spune ceea ce se petrece...”; cf. Aristotel: „Vom vorbi [...] despre influența fiecărei [forme] în parte, și despre felul cum trebuie să alcătuim fabula (...); „... se poate imita povestind [...] prin gura altuia sau autorul își păstrează propria-i persoană (...) sau înfățișând toate personajele [în acțiune]” (s.n.); cf. Kate Hamburger „... dar nu structura narativă a persoanei *întâi*, ci numai aceea a literaturii persoanei a treia, *ficțională* în sensul cel mai strict al cuvântului poate servi ca punct de plecare pentru descrierea lingvistică a literaturii”.
126. W. Iser, op. cit., 1993.
127. G. Genette, Frontierele povestirii, în *Figuri*, București, Editura Univers, 1978, pp. 152 – 153.
128. Gregory Curry, the nature of Fiction, London, Cambridge University Press, 1990.
129. Brian McHale, The Indirect Discourse, PTL, 1978, recunoaște în discursul indirect liber o caracteristică a ficționalului.
130. Roman Jakobson, Closing Statement: Linguistics and Poetics în *Style în Language*, T.A. Sebeok (ed.), Cambridge and Mass., The MIT Press, 1976.
131. Wolfgang Iser, The Reality of Fiction: A Funcționalist Approach to Literature, în *New Literature History*, 7: 1, 1975.
132. Ruth Ronen, op. cit., 1994, p. 82.
133. idem, op. cit., 1994, p. 83.
134. U. Eco, The Limits of Interpretation, op. cit., 1991: „Intentio Auctoris”, „Intentio Lectoris”, „Text qua text” sau intenția textului.
135. William Nelson, Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Story-Teller, Harvard, Harvard University Press, 1973.
136. N. Goodman, Ways of Worldmaking, Ann Arbor, The Harvester Press, Michigan, 1978, pp. 7 – 17.
137. G.S. Morson, The Boundaries of Genre, Austin, University of Texas Press, 1981.
138. idem, op. cit., 1981, p. 41.
139. *Cunoaștere tacită*: Concept folosit în sociologie pentru a denumi o sumă de convingeri care sunt atât de temeinic fundamentate

încât sunt luate ca atare.

140. W. Iser, op. cit., 1993, p. 2.

141. *Als-Ob/ca și cum*: construcție descrisă de Hans Vaihinger în *Die Philosophie des Als-Ob*, cf. *The Philosophy of „As if. A Sistem of the Teoretical, Practicai and Religious Fiction of Mankind*, C.K. Ogden (ed.), New York, 1952. Vaihinger subestimează importanța limbii în ficțiune și subliniază că textul este un joc gol [de idei], *dai Als-Ob* compară ceva existent cu niște consecințe necesare unui caz imaginar: *Als-Ob* denotază gramatical o propoziție condițională, iar forma acestei propoziții afirmă faptul că este o condiție nereală și imposibilă.

142. cf. W. Iser, op. cit., 1993, pp. 294 – 295: simularea indică faptul că ficțiunile au un caracter performativ.

2. „FORME” ALE GENULUI; DISLOCAREA FRONTIERELOR

„*The boundaries of literary*

J S

construction change”, D i? + M. Bakhtm

2.1. Premise

Reînnoirea teoriei literaturii este marcată, printre altele, de *redescoperirea teoriei genurilor* și de reformulări ale acestora care transcend perspectiva mimetică asupra textului literar în virtutea căreia *literatura este reflectare directă* sau reprezentare a lumii reale. Perspectiva non-mimetică atribuie textului o *poziție directă*, neprivilegiată, în relație cu lumea reală și, de aceea, specificarea „*clasei textelor*” atunci când se vorbește despre literatură este de o importanță covârșitoare.

În al doilea rând, majoritatea teoriilor generice contemporane nu sunt veritabile teorii literare ci, mai degrabă, *teorii ale cunoașterii* formulate, ca demers constructiv, din perspectiva unor domenii de frontieră ca fenomenologia, domeniul semiotic-lingvistic, domeniul logico-ontologic. Începând cu mijlocul anilor optzeci, spre exemplu, în ceea ce privește *modelul lumilor ficționale*, teoria literară își asumă perspectiva *inter disciplinară* în care discursul filosofic furnizează *concepte*, iar logica împrumută *modele*. Interpretarea literară a *modelului lumii* apărut sub influența modelului logic formulat de Kripke se circumscrie modelelor non-mimetice. Ele acoperă trei arii specifice: (a) fiecărei lumi i se atribuie o *poziție ontică* relativ la alte determinări ontice; (b) fiecare lume este un *domeniu supus unei*

modalități care îi asigură caracterul distinct și autonomia, iar autonomia textului literar este similară cu concepția tradițională a lumii textului ca sistem artistic închis și (c) *lumea ficțiunii* nu are o *realitate stabilă* ca punct de referință. Legăturile lumii ficționale cu lumea reală reflectă *convenții de reprezentare* și, în consecință, absența oricărei asemănări.

Văzută în acest mod, forma nu se construiește ca *relație mimetică* între real și ficțional, ci ca *interfață* între organizarea interioară (compoziție, structură) și organizarea exterioară (relația inter-lumi), din domeniul ficțiunii. O formă astfel construită este considerată de analiști drept „o constelație de entități al căror *conținut rezultă din poziția ontică* relativ la *sisteme similare* sau neasemănătoare” 2. Rezultă că o relație de tip non-mimetic acceptă similaritatea bazată *pe diferența* între sisteme, dar nu acceptă asemănarea bazată *pe identificarea între sisteme*, un aspect revelator pentru tipul de demers pe care cercetarea de față îl construiește. Din punct de vedere teoretic, perspectiva non-mimetică asupra formei aduce în atenție caracteristica principală a ficțiunii, aceea de a fi *total dependentă de constructele sale – prin actul de construire a lumii*, al unui *narator* sau al oricărui agent constitutiv.

În acest sens, problema *existenței ficționale* și al caracterului incomplet al entităților ficționale este o chestiune de retorică, intrând în sfera teoriei literare și nu a logicii pentru că modul lor de existență, într-o *sferă alternativă*, este determinat de *operatori de ficțiune* sau de orice alt *mijloc de demarcație a frontierelor ficțiunii* (de aici și importanța definirii acestora și a ficționalității ca *modelatori de formă*). Pe de altă parte „*ființele ficționale și problema referinței* sunt tratate într-un mod care sugerează *fuziunea între real și ficțional*. Ea nu presupune o noțiune clară de real, adică o poziție filosofică asupra statului ontologic de realitate, ceea ce explică apariția unor forme ale romanului contemporan care amestecă *faptele cu ficțiunile* și prezintă ontologii heterogene. Fuziunea între real și ficțional în ficțiune se concentrează asupra *aspectelor retorice* implicate în construirea acestora prin *puterea limbajului*. Altfel spus, realitat ea înfățișată cititorului trădează modul în care literatura dezbate problemele ontologice, din *practica textuală a referinței la obiecte*, a *individualizării* obiectelor, indiferent dacă acestea există sau nu. Ca

urmare, frontierele între literatură, în sens generic și ficțiune sunt fragile, uneori coincid, dar nu se suprapun și, de aceea, identificarea „clasei textelor” este importantă.

Literatura, în sens general, nu se referă la toate textele unui domeniu sau ale unei culturi și nici la textele cu anumite trăsături *formale* (stilistice, lingvistice). Literatura este văzută ca și categorie normativă, subsumând opere care sunt *în acord cu anumite criterii de evaluare*, implicite și explicite. Ca și categorie normativă, literatura este altceva decât ficțiunea. Identificarea unei „clase de texte” ca *literatură ficțională* se face din perspectiva *modului specific* prin care se ajunge la semnificație și prin construirea unor metode adecvate de interpretare ale acesteia. Se are în vedere faptul că determinarea semnificației *nu este echivalentă cu reconstruirea* circumstanțelor (cauzelor și efectelor) schimbului inițial realizat între vorbitor și receptor, iar valoarea semiotică nu se limitează la *contextul original al comunicării*. În diverse situații, textul poate evoca posibile *contexte**, generatoare de diferite procese interpretative. Ca atare, pe lângă *acceptarea* de către cititor a unui text ca literatură ficțională, pentru că astfel i s-a prezentat, textul *poate fi evaluat ca literatură ficțională* printr-un „contract ficțional” 6. Dar, pentru ca un text ficțional să funcționeze în afara contextului original, acesta trebuie să se supună unui *principiu constructiv* care îl face *întreg*. Structura și construcția integră presupuse de principiul constructiv nu exclude „fragmentul” proiectat într-un text. După cum afirmă Morson, „fragmentul nu configurează o operă incompletă, ci o *operă completă*, destinată să reprezinte *opere incomplete*”. Deducem că identificarea „clasei textului” înseamnă construirea unei *ierarhii de relevanță* pe baza căreia unele *detalii* sunt considerate centrale ca importanță, iar altele periferice, dar niciunul nu este exclus ca irelevant („o reminiscență a *texturii brute*, la fundamentul unei opere de artă este un *element de concepție*, dar și o rămășiță a materialului rezistent din care opera a fost croită”). Procesul ordonării elementelor într-o ierarhie de relevanță presupune existența unei *constante* legate de integritatea operei literare, iar reconstituirea acestei integrități implică *relația între părțile operei* („semnificația fiecărei părți componente depinde de *locul său* în structura întregului”, ibidem, p. 42) (s.n.). Interpretarea relației între părți se poate schimba când înțelegerea întregului este

alterată. Ca urmare, *frontiera operei literare* este considerată a fi acel punct în care *principiul constitutiv este întrerupt*.

După cum s-a arătat, modificarea frontierelor este determinată *contextual* și ea se supune în permanență unui principiu constructiv care poate fi alterat sau chiar întrerupt. Riscăm ipoteza unei alternative în care *principiul constructiv este dislocat*. Este adevărat, la o primă considerare a termenilor, dislocare ea presupune alterare sau implică o întrerupere așa cum, prin sens, cuvântul semnifică *mișcare, deplasare, desprindere din întreg*. Ne imaginăm trei posibilități la care s-ar putea raporta dislocarea principiului constructiv al operei, văzută ca și construcție integră și postulăm aceste posibilități ca *procese generatoare de „forme „ale genului, fie independent una de alta, fie prin suprapunere sau interacțiune*. Și anume: (a) *dislocare ca deplasare* a unor părți/elemente constitutive *dintr-un loc în altul*, dar fără desprindere din întreg; (b) *dislocare ca separare* a doi termeni/elemente constitutivi ai unei categorii date prin introducerea între determinant și determinat a unuia sau mai multor elemente și (c) *dislocare ca modificare* a poziției inițiale prin *deformare, pliere sau rupere*, dar nu întrerupere a principiului constitutiv. Sugerăm că, din perspectivă non-mimetică, factorii incriminanți pentru aceste tipuri de dislocare ar putea fi în parte ficționalitate ea (prin operatorii de ficțiune) și mijloacele de demarcație ale frontierelor ficțiunii (prin marcatorii de ficțiune).

Pe de altă parte, ficționalitate ea nu poate fi considerată ca o proprietate stabilă a textului literar, deși ea este „o strategie globală a textelor ficționale” (Pavel, p. 92). Asemenea literarității, aceasta se referă la un *set de convenții* care guvernează substanța ficțiunii, dar nu se confundă cu literaritate ea în sensul că funcția poetică dominantă a limbii și comunicării literare („literarul”, „poeticul”) nu poate servi ca model pentru ficționalitate și nici nu explică în totalitate existența genurilor literare (ficționale). Într-o cultură, delimitarea lumilor ficționale de alte modele de lumi, prin ficționalitate, poate crea probleme deoarece, într-un context cultural, se pot ivi aspecte ficționale în texte non-fictionale cum sunt cele de istorie, știință, jurnalism. În aparență, nu este necesară o *schimbare informa unui text* pentru a-l transforma în text ficțional pentru că orice *manipulare a faptelor* (narativizare, selecție, extindere/dezvoltare, condensare a

materialului) – un procedeu necesar oricărei forme de comunicare – introduce ficționalul în text. Prin urmare, ficționalitatea este legată de existența unor *operatori de ficțiune*, recunoscuți și asumați de cititor ca atare prin „contractul ficțional” și a unor *marcatori de ficționalitate* care se exprimă în formele de auto-dezvăluire („self-disclosure”) ale ficționalității ficțiunii, marcând frontiera între lumi¹⁰. Cu alte cuvinte, ficționalitatea este dependentă de *natura răspunsului cititorului* și de *responsabilitatea autorului* și nicidecum de limbaj care nu se comportă diferit de alte moduri de folosire a limbajului. Dorim să facem precizarea că modul ezitant în care teoreticienii literari denumesc *tipul de comunicare prin limbaj, în literatură*, este un indice al *modalității enunțului* și al importanței acestuia. Fie că se numește „afirmație metacomunicațională” sau „reprezentare a unui enunț posibil”¹², limbajul în literatură *nu este spus*, ci este *reprezentat*. În *Margins of Discourse*, Barbara Hermstein Smith demonstrează clar diferența dintre „a spune” și „a reprezenta” („a spune ca și cum”): „... ceea ce este crucial în conceperea unui *poem* ca *enunț fictiv* nu este faptul că „personajul” sau „persoana” diferă de poet sau că *auditoriul* căruia i se adresează în aparență, că emoțiile exprimate și evenimentele la care se referă *sunt ficționale*, ci faptul că *vorbirea, adresarea, exprimarea și referirile* sunt, prin ele însele acte verbale fictive (...) Elementul esențialmente fictiv în roman (...) nu trebuie descoperit în non-realitatea personajelor, obiectelor și evenimentelor la care se face referire, ci în *non-realitatea referirilor* însăși. Cu alte cuvinte, într-un roman sau într-o povestire, ceea ce este fictiv este *actul povestirii evenimentelor, actul descrierii personajelor și actul referinței la locuri...*”¹³ (s.n.). De aceea, autorul este *responsabil* pentru actul reprezentării unor afirmații, exprimate în moduri de scriere (modes of writing), dar nu este răspunzător și nu este cel care confirmă veridicitatea acestora. „Contractul ficțional” conține o componentă a plauzibilității, *exprimată prin discurs*, componentă în a cărei activare cititorul este important pentru că își asumă o atitudine față de textul citit, pe baza unor convenții care guvernează o interpretare adecvată a textului respectiv.

Actul reprezentării unor afirmații exprimat în moduri de scriere se impune prin *construcția și relevanța discursului*. De regulă, discursul tinde să alunece de la informații despre natura umană, cultură, societate, istorie spre *structuri ale conștiinței*, fiind menit să *marcheze*,

să definească, să identifice și să discearnă diferite tipuri de relații prin care se configurează imaginea despre lume. În *Tropics of Discourse*, Hayden White remarca importanța „elementului tropic” în discurs. El arată că prin generarea unor figuri de stil, dar și a unor figuri de gândire (deviația de la normă și asociația prin raporturi de *analogie*, de *contiguitate* și de *asemănare*), subsumate *tropismului discursului* sau „procesului prin care orice discurs constituie obiectele pe care pretinde că le *descrie realist* și le *analizează obiectiv*” 1 (s.n.), *discursul este mișcare dinamică* de tipul „înainte-înapoi”, „înspre dinspre” și devine *un model al unui proces de conștientizare* al lumii, iar lumea, din obiect al limbajului, devine *subiect al cunoașterii* care comunică și se comunică

(ibidem, p. 3).

În acest sens, discursul este un *gen* destinat efortului cunoașterii și comunicării printr-o expresie adecvată. Considerat ca „gen” el este supus analizei prin cele trei elemente constitutive: (a) nivelul *descrierii* datelor aflate în câmpul de investigație (mimesis); (b) nivelul argumentului care interferează cu primul (diegesis) și (c) nivelul *interferenței și suprapunerii* primelor două (diataxis). La aceste nivele, conștiința metaforică și conștiința metonimică, prin modelul cognitiv pe care îl fac posibil – *transferul de la figurarea metaforică la cea metonimică* – transcende „spațiul egocentric originar”, instalând *relații de contiguitate* prin dislocare și descentrare, o transformare radicală, fără de care configurarea discursivă a lumii și a semnificației ei nu ar fi posibilă. Ca modalitate de cunoaștere, discursul își asumă conștiința ironică, dezvăluită prin structurile care leagă Sinele cu Celălalt, realitatea interioară cu alteritat ea lumii pe care *Sinele o percepe* (crezând că o înțelege) și o *spune* (cunoscând).

Cercetarea asociază acestui transfer și tropilor figurării (metaforă-metonimie-ironie), folosiți în procesele conștiente ale POIESIS-ului și ale formării discursului, *relațiile între forme*, (dincolo de triadă) și posibilității ca acestea să funcționeze în afara contextului lor generic, total ignorat și abandonat de interpretările-contemporane.

Le asociem, apoi, unui *proces generator de forme* prin intervenția asupra principiului constructiv al textului, bazată pe trei tipuri de dislocare (prin *deplasare*, *separare* și *deformare*). Și, nu în ultimul rând, le definim ca *posibilitate* de identificare a *frontierelor*

generice, în accepțiunea pe care G.S. Morson o dă conceptului, și anume, definirea *tipului de ambiguitate* creat în condițiile funcționării unor forme în afara contextului lor și a căror dezambiguizare necesită înțelegerea ei ca dialectică între două posibilități.

2.2. De la text la gen: genul și formele

În recunoașterea apartenenței generice a unui text individual, recursul la natura structurii sale este echivalentul izolării, singularizării sale în raport cu o normă. Dacă există un consens general cu privire la structură în lingvistică, sub aspect terminologic, aceasta nu are un corespondent în literatură. Există mai multe concepții, diverse prin scop și terminologie (Tynianov: „sistemul totalității genurilor”, similar unui „sistem literar”). Propp, considerat părintele analizei structurale a povestirii¹⁶ nu se inspiră dintr-un *model lingvistic*, ci din *gândirea morfologică* a lui Goethe. Demersuri similare apar în Germania (G. Müller) și în Franța (André Jolles). Pornind de la gen și regulile sale, „morfologiile” reconstituie textul individual ca unitate convențională a practicii sociale, iar regulile acestuia sunt susceptibile a se integra în ansambluri mai vaste ca sistemul literar al unei epoci, sistemul unei poetici, sistemul unei naratologii etc. Prin acestea textul își trădează *statutul dublu în sensul că există ca o concretizare* a unui gen istoric (prezentându-se ca *structură* în raport cu acesta) și ca *realizare specifică* a sistemului literar al epocii (aceasta la rândul său poate fi raportată la *invariante*). Din perspectiva *receptării*, în opera literară mesajul primește aspectul unui *model* care este actualizat printr-un *act de concretizare*. Concretizarea este selectivă și limitativă în raport cu vastul sistem de *coduri colective* (lingvistice, literare, socio-culturale). Aici intervine „condiționarea generică” ce garantează recunoașterea în sensul în care „concretizarea adaptează modelul la condițiile care susțin receptarea (...) pe baza identificării unui anumit element al textului-personaj, epocă etc – adică *punând opera literară în raport cu anumite date generice*” (S.N.). Acest act, se afirmă, presupune *experiența formei particulare* sub care textul se prezintă (Dorma și modalitatea de compoziție). De aceea, receptarea textului literar prin concretizare și actualizare este un *proces generic*, în raport cu *condițiile* de realizare și cu *rezultatul* acestora, iar genul literar, „înțeles ca ansamblu de *norme* este instanța care face textul comprehensibil (...) printr-un *model al realității* (...) care devine

expresie" (ibidem, p. 171).

Orientate asupra conținutului modelului (compoziție și conținut ontologic), majoritatea teoriilor generice sunt mai degrabă teorii ale cunoașterii prin care fundamentul real al discursurilor își dezvăluie conținutul ontologic, începând cu sistemul triadic hegelian care exprimă dependența directă a genurilor de o ontologie realistă („Real wirklich”), trecând la sistemul nominalist crocean (care definește perioada antică-generică, supusă hegemoniei și obiectivității; perioada postantică, ca fiind a-generică și supusă hegemoniei subiectivității operelor individuale asupra principiilor generice) și continuând cu Klaus Hempfer, părintele unui „Gattungstheorie” care definește natura constructivistă a structurării, teoriile s-au bazat pe dihotomia între text și gen. Convergența între realism, ’nominalism și constructivism conduce la transformarea dihotomiei într-un discurs asupra unui „analogon” al obiectului fizic, în acest sens genul fiind transcendent¹⁸. Dar conceptul de „text” ca analogon, ca entitate extratextuală, un „text-organism” este în total dezacord cu fenomenalitatea proprie textului, cu dimensiunea sa lingvistică; el nu poate *explica funcționalitatea*, ci numai structurarea. Textul este un *fapt comunicativ* specific și un *act comunicativ* (ibidem, p. 191). După alți autori, ca fapt și act comunicativ specific, textul aparține unei *rețele*, adică interferenței, intersectării și transferului între elementele acesteia, dezvăluindu-și prin acest sistem genericitatea, ca unul din aspectele transtextuale ¹⁹. Noțiunea de gen își atribuie, astfel, o *funcție mediatoare* care pune în relație aspectele formale imanente textului individual cu perspectiva diacronică, geamănă a istoriei formelor și cu evoluția vieții sociale²⁰. Venind dintr-o altă tradiție a criticii literare contemporane, perspectiva generică înseamnă „și o întoarcere a genului oprimat” ²¹, în această direcție se înscrie concepția lui Northop Frye, focalizată asupra narațiunii și apărută în contextul Noii Critici americane căreia îi datorează influența de care s-a bucurat, de-a lungul mai multor ani. Obiectivul fundamental al acestei noi direcții critice l-a constituit liricul sau limbajul poetic, în aceeași măsură, modelele structurale și semiotice cu restricții autoimpuse, referitoare la *textul individual* au condus la meditații și formulări asupra *tipurilor marginalizate de discurs* (limba, fragmentul, anecdota, autobiografia, discursul utopic, fantasticul, descrierea romanescă sau ekfrază,

prefața, tratatul științific), concepute ca *moduri generice* distincte. Mai apoi, emanciparea „romanului realist” de constrângerile generice (în poveste, scrisoare, povestirea „pusă-în-cadru”), apariția primelor modernisme și a „scriiturii”, a esteticii postmoderne a „productivității textuale” sau scriitura schizofrenă, toate exclud, în mod sistematic și progresiv, noțiunile tradiționale, taxonomiile, atât în teorie cât și în practică. Se impune cu autoritate ideea că, în esență, *genurile sunt o instituție literară* sau un contract social între scriitor și un public anume și că genul este o „funcție care folosește în mod adecvat un artefact cultural” 22 (s.n.). În această viziune, aparținând direcției marxiste anglo-americane, textul literar se eliberează de aspectul performativ, iar semnalele (intonație, gestică, delictica contextuală, pragmatica și actele de vorbire) sunt înlocuite de *convenții* pentru ca textul să nu fie abandonat unei multitudini de utilizări, de aceea, această direcție susține că este dificilă formularea unei *reguli* (generice), a unui mecanism de excludere automată a unor tipuri de receptare (ca răspuns nedorit la o anumită afirmație literară), iar caracterul generic și instituția însăși este supusă *cauzalității*, respectiv *cerințelor* sistemului economiei de piață, cu consecințele imediate: deschiderea operei spre consuni (ibidem, pp. 105 – 107). Pe de altă parte, se afirmă că vechile specificități generice sunt transformate „într-un sistem împotriva căruia trebuie să lupte orice expresie artistică autentică” (ibidem, p. 107). Vechile categorii generice nu dispar, ci *persistă ca forme* ale culturii de masă (romanul gotic, romanul de mistere, romanțul, bestsellerul, biografiile populare etc.) și se așteaptă găsirea unei modalități noi de folosire a categoriei de gen. În critica contemporană a genului se disting două tendințe: *tendința semantică* (care urmărește descrierea esenței sau semnificației unui gen prin reconstruirea unei „entități imaginare” în spiritul comediei, tragediei, melodramei, al epicului viziunii despre lume etc.) și *tendința sintactică sau structuralistă* care, condamnând-o pe prima de impresionism și caracter intuitiv, analizează mecanismele și structura genului, prin determinarea legilor și limitelor sale. Îndrăznim să afirmăm că un exemplu tipic al acestei tendințe este Poetica lui Aristotel care nu este interesată în descoperirea semnificațiilor, mecanismelor și proceselor generice, ci în construirea „modelului” generic. Sursa antinomiei între *esență* și *structură*, între ceea ce

înseamnă și cum funcționează textul este chiar natura limbajului care, referindu-se la *subiect*, indică propriul său obiect sau, într-o terminologie humbolt-iană, „*energeia*” (semnificația intenționată) și „*ergon*” (sistem articulat) proiectează două dimensiuni distincte și discontinue care nu pot fi unificate conceptual 3. Se poate presupune că între aceste două proiecții (gemene) *limba este un fenomen unificator*, este „punctul fix” al interferenței, al intersecției și al transferului diferitelor perspective asupra genurilor și, prin analogie, asupra formelor, ele împrumutând perspectivele asupra limbii (logica și lingvistica, semantica, fenomenologia, semiotica). Vedem în aceasta condamnarea teoriei genurilor și formelor la un *standard metodologic ambivalent*, prin cele două opțiuni ireconciliabile, iar natura duală ne îndeamnă să formulăm un punct de vedere în care „identificarea” presupune, în mod necesar, relația dialectică între perspective. Dacă alternativa între perspectiva semantică și cea structurală presupune o proiecție a antinomiilor obiective *în limbaj*, cea universalistă, din perspectiva fenomenologică și semiotică, eleborează un punct de vedere dialectic. Perspectiva dialectică presupune, la rândul său, *contextualizarea* semnificațiilor formelor generice, în sensul devenirii lor. Gândim că aceasta *definește identitate* ea *forme* ca *diferență în funcție de trei elemente care operează*: lumea, protagoniștii și organizarea, raportate la perspectiva momentului (vremii) în care acestea s-au produs și a celei în care are loc receptarea. Definită în sens fenomenologic, perspectiva lumii, care nu este obiect de percepție în deplinătatea drepturilor sale, se referă la *evenimentele* care au loc într-un spațiu infinit și într-un continuum spațiu-timp. O astfel de perspectivă exclude orice unificare simbolică, dar poate fi percepută ca și *continuitate în discontinuitate*. Dacă ar fi să ne referim la un element unificator, revenind asupra afirmațiilor de mai sus, acesta ar putea fi limba, pentru că ea dă expresie, *punând în formă* toate experiențele (sau aventurile?) anterioare ale formelor generice, prin acumularea, transformarea și exprimarea datelor acestora. *Totodată, prin limbă, formele se adaptează (formulând) sincron cerințelor timpului în care apar*.

Ca dovadă, teoria (teoriile) formelor generice, considerate din perspectivă diacronică, oferă tabloul unei *succesive analogii pentru gen* care trădează, după cum s-a mai afirmat, antinomia între esență și

structură, între ceea ce înseamnă și cum funcționează, încercarea de a găsi o legătură între aspectele sincronice și diacronice, între teorie și istorie, este reflectarea paradoxului timpurilor noastre și anume faptul că acestea *sunt considerate independente* cu toate că se recunoaște interdependența lor.

Analogia, ca stație, semnaleză *diferența* și indică imposibilitatea de a descrie ceva cu ajutorul unei comparații; ea semnaleză *separarea*, adică înlăturarea oricărei legături posibile între comparație și ceea ce este indescriptibil, într-un cuvânt, *analogia indică imposibilitatea de a descrie simultan lumea exterioară*, sub toate aspectele sale. Astfel s-a născut relația între *poetic* și *retoric* și transferarea ei asupra explicitării formelor în literatură și în artă.

În acest sens, referindu-se la muzica în epoca romantică, Alfred Einstein (în *Music in The Romantic Era*) remarcă faptul că secolul XIX abundă în comentarii asupra purității, autonomiei și neutralității muzicii. El oferă exemplul lui Novalis pentru care scopul final al limbii este emanciparea sa în muzică pentru că aceasta este pură și nu comunică nicio percepție noțională; tipică romanticilor, atitudinea lui Shelley, Poe (în *The Poetic Principie*) și Walter Pater (*Renaissance*) exprimă aceeași idee conform căreia poezia, ca producție literară, este o putere prin forma *distinctă* de substanța sa. Această poziție a purismului și neutralității formei se consolidează la începutul secolului XX când, A.C. Bradley în *Poetry for Poetry's Sake* (1901) susține necesitatea *autonomiei*, *neutralității* și *purității* în poetic și muzică și referirea acestora la notația non-reprezentățională (non-mimetică). Posibila puritate a limbajului și a literaturii este reflectată, mai târziu, în Imagism (G. Moore, *Pure Poetry*, 1924).

Secolul XX reconsideră valoarea retoricii încorporând logica retoricii, o logică analitică și rațională folosită în scopul de a-i menține neutralitatea, în anii '30—40, interesul se deplasează asupra jocului devenit un analogon al relației între esență și substanță. Datorată olandezului Johan Huizinga (*Homo Ludens*, 1938) și apoi lui Wittgenstein, noua direcție introduce modelul analogiei repetate, a „jocului de șah”. Saussure poate fi considerat un precursor prin referințele explicite la analogia dintre limbă și șah, făcute în *Course in General Linguistics* (1911) în care susține că valoarea mesajului limbii depinde de o convenție neschimbabilă (de un „punct fix”, afirmăm noi

adoptând o terminologie contemporană). În timp ce valoarea setului de reguli care constituie limba este sincronă, limba și șahul nu sugerează mișcări *diacronice* care extind implicațiile unei acțiuni asupra întregului sistem. Preluând ideea, Huizinga demonstrează rolul jocului în toate formele de expresie umană și îl explică prin *dorința de a învinge*, dorință satisfăcută prin limbă. Aceasta se conformează unui „sistem de reguli ale jocului” care fixează paleta de *idei și simboluri* ce urmează a fi folosite și care presupune existența unui cerc de inițiați ce înțeleg limba vorbită (ibidem, p. 133) („... există o înțelegere tacită cu privire la valabilitatea conceptelor și termenilor, similară modului în care sunt percepute piesele unei table de șah”, ibidem, p. 153). În acest sistem, singurul lucru care menține *neutralitatea* jocului este respingerea lui de către realitate, dar jucătorul (scriitorul) nu deosebește forma jocului de dorința persoanei. Wittgenstein dezvoltă ideea în *The Brown Book*, elaborând conceptul de „joc produs de om cu ajutorul limbajului” („man-made game with language”).

Schimbarea dominantei, instalată progresiv începând cu sfârșitul secolului XIX și manifestată expres în anii treizeci ai secolului XX, este reflectată în diversele teorii ale genului și formelor. Astfel, în secolul XIX funcționează două perspective distincte asupra acestora: genul ca hartă rigidă a funcțiilor și genul non-existent sau dizolvat în puritatea poeticului. Genul limitat la elemente tehnice este static, rigid, formal incapabil să angajeze un cititor în receptarea trăsăturilor specifice (și unice) ale acestuia, în aceeași măsură, reversul unei astfel de perspective este o literatură, dincolo de convenții, care, chiar dacă ar fi posibilă, s-ar găsi în *incapacitatea de a comunica*. Izolaționismul operei este contestat de o realitate în care cititorul este angajat în mod activ și care exclude, în mod natural, alternativa dependenței totale a textului de anumite convenții ideologizante, reflectate în caracterul său inaccesibil, din perspectiva cititorului unui alt veac. De aceea, în secolul XX, paradigma purității genului este transferată paradigmei genului ca joc.

De la bun început, este necesară o precizare: indiferent de teoria generică formulată, există un acord unanim asupra *inexistenței genurilor* și a existenței *normelor* (ulterior a *modurilor*) la care se raportează formele noi, dar semnificația și importanța acordată acesteia variază în funcție de autor (Todorov, Frank, Genette). De

asemenea, prin A. Fowler și alți autori²⁵, teoria se completează cu cea a *modurilor*, interesată în aspectele intra și extragenerice și în modalitățile prin care factorul literar și lingvistic supraviețuiește mutațiilor istorice. Considerăm că, prin *teoria modurilor*, se instalează analogia genului și formelor ca joc, cea care dislocă viziunea structuralistă geometrizantă și anunță o nouă concepție despre literatură, văzută ca *act de comunicare*. Ea semnifică drumul parcurs între percepția mimetică și cea non-mimetică asupra fenomenului literar, între literatura ca reflectare, literatura ca și cunoaștere (prin explorarea resorturilor adânci ale ființei) și, în sfârșit, *literatura ca act de comunicare* inter-lumi.

Teoria literară își atribuie viziunea asupra relațiilor intergenerice, ca *forme rituale de joc* prin R. Jakobson, Frye, G. Genette, J. Frank, J. Hagopian și H. White. Toți acești autori recunosc *ritualul ca semnificație a jocului*, dar elementele aparținând ritualului diferă: joc ca ritual al aranjării cuvintelor și structurilor într-o formă convenabilă, echivalentă unei figuri (R. Jakobson, H. White), joc ca manifestare a dorinței și funcției sociale (N. Frye), joc al elementelor compoziției și ale spațiului, prin analogie cu modelele compoziției (G. Genette, A.J. Greimas, J. Frank, J. Hagopian), joc al structurilor funcționale (J. Frank) și joc analog celui de șah (A. Fowler). În *Kinds of Literature* (1982), Fowler preia ipoteza exprimată de Frye în *The Secular Scripture* (1976) și, referindu-se la caracterul restrictiv al unei teorii inter-generice, analogon al teoriei jocului, arată că „pentru a extinde semnificația este nevoie de clarificarea *sensului jocului* și, pentru aceasta, de cunoașterea jucătorilor” 2. El se referă în mod explicit la *funcția de comunicare a genurilor* („... orizontul generic este un important element al construcției (...) același orizont poate include mai multe opere, iar [acestea] nu numai canalizează, ci și integrează și comunică datele orizontului generic”) 7 (s.n.).

Prin Wayne Booth (*The Rhetoric of Fiction*, 1961) se consolidează direcția structuralistă, menținută în paradigma textului ca joc. Autorul american se referă însă la „structuri flexibile” și „modele de așteptare” („patterns of expectations”), definite prin raportare la *forme ce reflectă „distanța” între scriitor și cititor*². Contribuția lui Booth este importantă deoarece fundamentează dezbaterea asupra „normei” genului bazată pe relația între scriitor, cititor și textul

propriu-zis. Se recunoaște faptul că genul nu este static, modificându-și forma odată cu cititorul și distanța între acesta, text și producător. În ceea ce privește semnificația 'normei, ea este evaluată în mod diferit de alți autori. Pentru Todorov, raportarea la o normă verbală, sintactică, semantică implică și elemente istorico-sociale, derivate prin actul lecturii. Pe de altă parte, Fowler demonstrează valoarea euristică a normei care „corespunde unei provocări formulate de nevoile sociale”, iar Frye demonstrează relația între normă și „funcțiile sociale” („... în dezvoltarea literaturii «povestea seculară» își extrage seva din cultură și contribuie la împărtășirea [a ceea] ce se cheamă *moștenire culturală* (...). Miturile sunt o unitate deoarece forțele culturii le determină să fie astfel; aceste forțe nu sunt literare, iar mitologiile sunt mai degrabă acceptate ca „*structuri ale convingerilor*” sau ale *preocupărilor sociale* și nu ca producții ale imaginației” 29) (s.n.). Datorită studiilor lui Frye și Kenneth Burke, normei i se atribuie un caracter dinamic (non-static) și non-arbitrar. Burke se referă chiar la „manipularea cititorului și a scriitorului” prin 'normele genului, ceea ce îl determină pe Frye să definească *genul ca prezentare* în Anatomia criticii. Interesat în strategiile genului și nu în expresie, autorul canadian îl definește „ca posibilitate a formei [instalată] într-o situație retorică” (ibidem, p. 94). Perspectiva este reluată de Todorov și evaluată ca *manifestare a interacțiunii retorice* („operele se manifestă ca genuri, dar nu există în niciunul anume30), într-o manieră similară, Fowler, definind genul ca „o combinație de valori și dorință epistemologică” 31, arată că „operele *modifică* genurile, dar nu sunt genurile” (ibidem, p. 190). El le consideră *subiecte ale retoricii*, o alternativă la varianta clasică a „combinației cunoașterii cu scopul moral” (ibidem, p. 17). Robert Scholes consideră că genul indică „poziția autorului”, în timp ce pentru Frye genul denumește „intenția autorului”, iar pentru A.D. Hirsh „genul exprimă voința și intenția autorului la care răspunde cititorul decodificând un semnal generic” 32, în concluzie, toți acești autori (Frye, Todorov, Fowler, Scholes și Hirsh) tratează genul ca *relație retorică între scriitor și cititor* și, prin aceasta, ei își declară interesul în probleme de strategie. Ideea că *genul este „model de interacțiune”* câștigă teren până când se ajunge la înlocuirea definitivă a concepției despre gen ca „model de dominație și definirea acestuia ca *instituție* și *contract* între

scriitor, cititor și text.

Recunoaștem în opiniile diverse vechea polemică asupra statutului cercetărilor și teoriilor despre gen, situate între teorie și istorie, dezbateră problematicii genurilor, pendulând între o viziune sincronică (cercetare teoretică a aspectelor stabile, identificabile) și una diacronică, precum și apartenența acestor teorii la o direcție evoluționistă (gen-specie) de interpretare. Pe de altă parte, autorii pomeniți mai sus sunt pe deplin conștienți de dihotomia între viziunea teoretică și cea istorică și încearcă, prin mijloace specifice, să reconcilieze cele două aspecte. Fredric Jameson (1981) este printre primii care studiază paradoxul relației între aspectele sincronice și diacronice ale genurilor³⁵, în accepțiunea acestuia, aspectul sincron al genului se dezvăluie ca „tensiune constitutivă între clasele generice”, genul fiind un mijloc de mediere, între clasele de texte, realizat în „*câmpul de Jorță* în care se înregistrează *dinamica sistemelor de semne* a mai multor moduri de producție distincte” (ibidem, p. 99). Jameson definește prin „*ideologia formei*”, ca realizare a modului de producție, „o contradicție determinată de mesaje specifice emise de diferite sisteme de semne, care coexistă într-un proces artistic dat precum și în formarea socială generală” J. Din această perspectivă, Jameson subordonează procesul formal al genului noțiunii fi de conținut sedimentat, iar forma, ca atare, o echivalează unei ideologii a adevăratului sens al cuvântului. Aceasta este calea prin care teoreticianul american polemizează (paradoxal) cu *teoriile evoluționiste* asupra formelor genului și construiește o nouă paradigmă a acestuia, definit ca o „combinatoare” a direcției retorice (sincronice) și istorice (diacronice), capabilă să realizeze o „situație istorică” – a unei opere literare semiautonome. Până la Jameson nu s-au formulat teorii non-evoluționiste, dar a existat tendința de a imagina o *structură flexibilă*, ancorată pentru stabilitate în fiecare punct radial. Spre exemplu, Frye își situează întreaga anatomie într-un *univers matematic* ce își conține propria lume, iar modelul descris de Kermode evocă algebric, dilema sincronie – diacronie prin dezbateră și definirea activității modului (The Sense of an Ending, 1966).

Considerăm că descrierea modurilor și elaborarea conceptului în sine este alternativa de compromis folosită pentru a acoperi descrierea unor „lucruri esențiale care sunt în continuă schimbare,

care sunt dependente structural și nu au existență individuală” 37.

În cercetarea contemporană, *modurile* sunt asimilate unui anumit tip de *artefact verbal*, o *posibilitate formală* și nu specifică istoric (ibidem, p. 151). De aceea, modul guvernează *probleme interne*, este structural, iar genul este formal, el administrând legile sintactice și cerințele unei forme fixe. Dominate de relațiile sintactice, între elementele genului se stabilesc relații active, fundamentate pe asemănare și diferență. Acestea tind să se realizeze în practică prin dislocare (alterare, schimbare) reflectată în mutațiile pe bază de asemănare și diferență.

2.3. Imaginarul: spațiul textului, loc al imaginarului

Sub influența discursului filosofic pragmatic, a logicii și a teoriei actelor de vorbire, „literarul”, eliberat de poeticitate, se definește ca „mod unic de organizare [necentrat pe folosirea *literară* a limbajului], subordonat *no* unui context” (s.n.). Prin context, în funcție de subdomeniu, se înțelege fie situația de vorbire și modul de angajare al vorbitorului, fie literatura ca propriul său context. Scos de sub incidența *textualului* pentru a fi plasat în cea a *intenției*, „ficționalul” se referă la un *tip de relație* între conținutul textului și ceea ce există dincolo de frontierele sale³⁹ sau între scriitor și cititor („[ficționalitatea] este relația specifică între scriitor și cititorul unui text, o relație reflectată și manifestată în *lumea* pe care acest text o construiește și o proiectează” 4) (s.n.).

Evident, polemicile sunt semnificative și argumentele numeroase, dar ele nu fac obiectul cercetării de față. Am reținut constatarea conform căreia „literarul” și „poeticul” nu coincid cu „ficționalitatea” și că textul literar ficțional este expresia unei relații specifice care decurge din *intenția de implicare imaginativă* („make-believe”), având ca efect construirea și proiectarea unei lumi. Ne gândim la faptul că poezia (lirică) nu descrie o „situație ficțională”, iar literaritatea acesteia nu constă în ficționalitate, că *forme epice*, dar și *dramatice*, pot descrie situații ficționale, în timp ce o situație de vorbire poate fi ficțională fără a face parte dintr-un sistem literar.

Prin urmare, „ficționalitatea” definește un „tip ontologic cuprinzător” care include situații și personaje imaginare, dar și personaje și situații istorice sau elemente supranaturale”¹, imaginarul fiind „elementul” adus sub controlul *fictivului*, al actului *intenționat*,

Într-o asemenea modalitate încât transferurile și efectele produse de acesta devin subiectul exclusiv al textului ficțional. Sunt necesare câteva precizări legate de „prezențificarea” efectelor imaginarului prin care absențele devin prezențe. În primul rând, *recursul la retorică* este indispensabil pentru a transforma incredibilul în verosimil, retorica poate convinge că non-faptele sunt fapte, dar este revelatoare în măsura în care retorica include *intenția unei conștiințe* sub protecția căreia „fantezia” transformă incredibilul în credibil, în *The Game of the Impossible*, W.R. Irwin recunoaște că *modurile de descriere* folosite în reprezentarea realității servesc pentru a atribui fanteziei un *sens al realului* („make non-fact appear *asfact* is essential to fantasy” 42) (s.n.). Cu alte cuvinte, fantezia și imaginația *înregistrează* și *pun în scenă, ca fapt*, ceva opus faptului empiric ceea ce înseamnă un *transfer* al faptelor, o *manipulare* a informației și găsirea unei *forme a realului*, adecvată obiectului prezentării. Procesul este complex și aparține *activității imaginarului*. Fantezia și imaginația sunt activatori ai imaginarului („Imaginarul este un *potențial uman* care se manifestă în diverse moduri [și care] dezvăluie adevărata natură a *imaginației* și *fanteziei* (...), potențial care poate fi explorat numai prin aspectele sale (...) părănd a fi o *ars combinatoria*” 43) (s.n.), iar relația între imaginar și aspectele prin care acesta se actualizează este interacțiune de *tipul manipulare-transfer-reprezentare*, de „punere-în-scenă” prin „recombinarea și răsturnarea realului” (ibidem, p. 239) (s.n.), în acest proces, rolul activatorilor este complementar: fantezia *construiește* lumi, iar imaginația *evocă* imagini prin care absențele devin prezențe („Imaginația este un proces (...) o *pluralitate de facultăți* – ca percepția, ideea, visul, halucinația, fantasma – facultăți care *combină* și *schimbă* ceea ce au produs (...), arătând că imaginația ca atare nu poate fi obiectivată”, ibidem, p. 216) (s.n.). Multitudinea proteică de forme prin care imaginarul „invadează cunoașterea, explodând în nenumărate imagini” (ibidem, p. 241) se supune unei *logici a spațiului* prin care pseudoevenimentele sunt simulate ca evenimente, iar lumea este „actualizată” pe căi mentale. Acesta logică a spațiului, care guvernează imaginarul, numită de Wolfgang Iser „proces de suspendare a *conștiinței focalizatoare* a cărei trăsături pot fi găsite numai în fanteziile bizare care o copleșesc” (ibidem, p. 241) (s.n.) are un rol covârșitor în *formarea formei* textului ficțional prin cel puțin două

aspecte: imaginarul este un potențial care *privilegiază figurarea* ca unică modalitate de a stabiliza conștiința focalizatoare devenită instabilă și evazivă prin suspendarea funcțiilor ei, iar *pluralitatea perspectivelor* create prin figurare este modalitatea dinamică de a da formă, actualizând și obiectivând realitatea în centrul căreia se află Subiectul. Atât timp cât *punctul-de-vedere* nu dispăre ci se multiplică, el indică o soluție imaginară a Subiectului pus în fața unui spațiu al contradicțiilor. De aceea, Subiectul marchează frontierele interioare ale spațiului formei imaginate în care experiența lumii, dar și a Persoanei, devine *vizibilă*. Prin urmare, „suspendarea conștiinței focalizatoare” la care se referă Iser nu este o suprimare a ei, ci o *alterare* a conștiinței prin care se produce „*deformarea coerentă* a sistemului de subiecte, obiecte și a relațiilor dintre ele (reale, raționale, simbolice)” 44, procesul complex de mistificare și demistificare, atât de dependent de aspectul figurai al narațiunii. Considerăm că narațiunea este o formă coerentă de resuscitare a conștiinței, prin care modelele spațiului sunt imaginate și apoi figurate în raport cu percepțiile noastre, iar prin *proces de figurare* înțelegem o relație *dialogică* „între ceea ce se spune și nu se semnifică și ceea ce se semnifică și nu se spune” (ibidem, p. 216). Considerăm, de asemenea, că matricea generativă a imaginarului, constituit din acțiune și interacțiune, din act și dedublare⁴⁵, afirmă *dedublarea* („simultaneitatea celor ce se exclud reciproc”, ibidem, p. 225) ca o condiție principală a prezenței și existenței lumii textului literar, în aceeași măsură, simultaneitatea (coexistența) actului și a dublării, caracterul de *act intenționat* (fictiv) al lumii textului, este argumentul cel mai important care atestă faptul că *imaginarul nu are intenționalitate proprie*, dar este activat de subiect, conștient, psihic, sau realitatea socio-istorică⁴⁶. De aceea, semnificațiile lui nu denotă ci conotează, creând lumea despre care *se vorbește* și care *se vede* prin actul lecturii. Ea este *dublul*, simulacrul, manifestat ca spațiu în care se adună diferitele discursuri ce exprimă „o varietate potențial infinită de *relații* și *vecinătăți*” 47, este *forma* ca matrice a acestei varietăți de relații și vecinătăți.

Problematica imaginarului în general, al celui naratologic în particular, este o premisă importantă și revelatoare pentru teoria formelor și, ca urmare, ea a relația între imaginar și aspectele prin care

acesta se actualizează este interacțiune de tipul *manipulare-transfer-reprezentare*, de „punere-în-scenă” prin „recombinarea și răsturnarea realului” (ibidem, p. 239) (s.n.), în acest proces, rolul activatorilor este complementar: fantezia *construiește* lumi, iar imaginația *evocă* imagini prin care absențele devin prezențe („Imaginația este un proces (...) o *pluralitate de facultăți* – ca percepția, ideea, visul, halucinația, fantasma – facultăți care *combină* și *schimbă* ceea ce au produs (...), arătând că imaginația ca atare nu poate fi obiectivată”, ibidem, p. 216) (s.n.). Multitudinea proteică de forme prin care imaginarul „invadează cunoașterea, explodând în nenumărate imagini” (ibidem, p. 241) se supune unei *logici a spațiului* prin care pseudoevenimentele sunt simulate ca evenimente, iar lumea este „actualizată” pe căi mentale. Acesta logică a spațiului, care guvernează imaginarul, numită de Wolfgang Iser „proces de suspendare a *conștiinței focalizatoare* a cărei trăsături pot fi găsite numai în fanteziile bizare care o copleșesc” (ibidem, p. 241) (s.n.) are un rol covârșitor în *formarea formei* textului ficțional prin cel puțin două aspecte: imaginarul este un potențial care *privilegiază figurarea* ca unică modalitate de a stabili conștiința focalizatoare devenită instabilă și evazivă prin suspendarea funcțiilor ei, iar *pluralitatea perspectivelor* create prin figurare este modalitatea dinamică de a da formă, actualizând și obiectivând realitatea în centrul căreia se află Subiectul. Atât timp cât *punctul-de-vedere* nu dispăre ci se multiplică, el indică o soluție imaginară a Subiectului pus în fața unui spațiu al contradicțiilor. De aceea, Subiectul marchează frontierele interioare ale spațiului formei iminate în care experiența lumii, dar și a Persoanei, devine *vizibilă*. Prin urmare, „suspendarea conștiinței focalizatoare” la care se referă Iser nu este o suprimare a ei, ci o *alterare* a conștiinței prin care se produce „*deformarea coerentă* a sistemului de subiecte, obiecte și a relațiilor dintre ele (reale, raționale, simbolice)” 44, procesul complex de mistificare și demistificare, atât de dependent de aspectul figurai al narațiunii. Considerăm că narațiunea este o formă coerentă de resuscitare a conștiinței, prin care modelele spațiului sunt iminate și apoi figurate în raport cu percepțiile noastre, iar prin *proces de figurare* înțelegem o relație *dialogică* „între ceea ce se spune și nu se semnifică și ceea ce se semnifică și nu se spune” (ibidem, p. 216). Considerăm, de asemenea,

că matricea generativă a imaginarului, constituit din acțiune și interacțiune, din act și dedublare⁴”, afirmă *dedublarea* („simultaneitatea celor ce se exclud reciproc”, ibidem, p. 225) ca o condiție principală a prezenței și existenței lumii textului literar, în aceeași măsură, simultaneitatea (coexistența) actului și a dublării, caracterul de *act intenționat* (fictiv) al lumii textului, este argumentul cel mai important care atestă faptul că *imaginarul nu are intenționalitate proprie* dar este activat de subiect, conștient, psihic, sau realitatea socio-istorică⁴⁶. De aceea, semnificațiile lui nu denotă ci conotează, creând lumea despre care *se vorbește* și care *se vede* prin actul lecturii. Ea este *dublul*, simulacrul, manifestat ca spațiu în care se adună diferitele discursuri ce exprimă „o varietate potențial infinită de *relații* și *vecinătăți*” ⁴⁷, este *forma* ca matrice a acestei varietăți de relații și vecinătăți.

Problematica imaginarului în general, al celui naratologic în particular, este o premisă importantă și revelatoare pentru teoria formelor și, ca urmare, ea a constituit fondul unor dezbateri polemice și ilustrative prin caracterul interdisciplinar și prin consecințele acestora asupra studiilor teoretic-literare. Vom aminti, din perspectivă diacronică, doar câteva, în intenția de a înregistra momentul intruziunii „figuralului” și a „figurării” ca posibilitate de explicare a categoriei de formă și rolul acestor concepte în teoretizarea dislocării formei.

Într-o ordine cerută de situația formulată anterior, se remarcă Gaston Bachelard cu *The Psychoanalysis of the Fire*. Bachelard dezvoltă teoria imaginii poetice ca eliberare bruscă a psihismului pornind de la *figurarea* convingerilor științifice. Acestea, spune Bachelard, recurg în mod constant la imaginație: „... într-adevăr avem de a face cu istoria confuziilor care s-au acumulat în domeniul științei în legătură cu intuițiile [oamenilor] despre ceea ce este jocul. Aceste intuiții sunt obstacole epistemologice și sunt cu atât mai important de depășit cu cât sunt mai evidente din punct de vedere psihologic” ⁴⁸. Confuziile și obstacolele psihologice în discuție sunt *intuiții cu specific poetic*. Gândirea științifică se legitimează în opoziție cu formele cunoașterii poetice, dar Bachelard confirmă că știința folosește în mod constant imaginația, transferând, prin discurs, în lumea imaginilor ceea ce aparține lumii empirice. Ca urmare a acestei asocieri între

„gândire” și „visare”, gândul apare deformat și înfrânt. Concepția bachelard-iană asupra imaginarului, înțeles ca „un complex de valori inconștiente, *infiltrați* în discursul cunoașterii” (s.n.) este reluată în *The Philosophical Imaginary*, a cărei autoare, Michele le Doeuff, deconstruiește, pentru a explica, iconografia erorii în știință. Ea analizează deformările și modificările de tip afectiv, corelările de tip imaginativ și metaforic în discursul presupus a fi empiric și sugerează că filosofia, prin discursul său, se află și ea sub imperiul „literarului”, „poeticului”, „discursivului” și „narativului” 49. Pentru că repertoriul *imaginarului filosofic* recurge la logică, persuasiune, retorică și fantezie, le Doeuff definește discursul filosofic ca *discurs hibrid*, în consecință, și discursul naratologic este un discurs hibrid deoarece el reflectă un imaginar care proiectează două tipuri de spațiu: spațiul reprezentării înțeles ca spațiu omogen al realului (lumii) și spațiul modelului sau forma discriptibilă. În cel de-al doilea caz imaginarul naratologic își asumă un aspect care este *reversul intuiției poetice* – geometrizarea și modelarea.

Dimensiunea geometrică este, la rândul său, opusă dimensiunii *energetice*, conținută în modelul formei în sensul în care Derrida folosea termenul citându-l pe Leibnitz cu al său *Discurs de metafizică* „... astfel de *modele și forme* (...) nu sunt atât de reale cât sunt de imaginare și reprezintă ceva imaginar în raport cu percepțiile noastre” 5 (s.n.), ceea ce contravine privilegiului absolut acordat *modelelor spațiale*, funcțiilor matematice, liniilor și formelor garantate de geometrizarea spațiului textului 151.

Geometrizarea este unul din principiile legitimize ale naratologiei, ca expresie a unui imaginar reflectat spre claritatea geometrică, simetrie și proporție, într-un cuvânt, *fantezie ca dimensiune a puterii de creație*. Ea apare chiar și în abordări non-geometrice ale temelor naratologice, ca de exemplu „*focalizarea*”. Pentru Mike Bal, narațiunea reprezintă o „relație logică” de „evenimente *successive*”, prezentate într-un „lanț de cauzalitate”, ceea ce transferă geometria plană în logica deterministă de tip cauză-efect, în timp ce focalizarea „induce” dimensiunea *verticală* a stratificării. Axele spațiului geometric sunt, prin urmare, prezente 52.

În S/Z, Roland Barthes imaginează o versiune radicală asupra „geometriei” textului și demonstrează că spațiul textului literar este

segmentat, organizat *simetric*, închis într-un sistem de gândire, similar celui care „figurează” geometria în spațiu, ca mijloc de reprezentare a lumii⁵³, în Introduction al’analyse structurale des recits, analiza narațiunii implică *descompunerea* povestirii, recunoașterea narațiunii *pe nivele* și proiectarea concatenărilor *orizontale* ale *filonului* narativ *pe o axă implicit verticală* („le texte classique est donc bien tabulaire”). Altfel spus, narațiunea este *o formă geometric proporționată*, iar cititorul este chemat să o construiască.

Acest *sistem* care definește „nivele”, „încapsulări” („embedding”), „frontiere”, ca vizualizare a narațiunilor înlănțuite în „structuri abisale”, se multiplică în alte versiuni cum ar fi „sferă de acțiune” (Propp), „Gestalten” / „întruchipări” (Iser), „pătrat semiotic V semiotic square” (Greimas), „frontiere intertextuale” (Eco) și devine răspunzător pentru elaborarea conceptului de „spațializare a timpului narațiunii” (Ricoeur). Personajul însuși este *construcție geometrică*, o paradigmă în care verticalitatea intersectează lanțul sintagmatic de evenimente. Geometria textului și semnificația lui sunt inseparabile pentru acești teoreticieni pentru care *formele universale ale narațiunii* *sunt* considerate a fi de natură geometrică, într-un text mai vechi, Barthes susținea că narațiunea este „internațională, transistorică, transculturală, ea există (... ca viața însăși” ⁵⁶. Dacă afirmația se confirmă, înseamnă că manifestările geometrice, specifice *narativității universale*, sunt întruchipări ale unei *geometрии reflectate de gândirea umană* ce și-o reprezintă în diagrame și o transferă în scheme complicate ale unei geografii naratologice. Începând cu F.K. Stanzel (tipologia circulară) ⁵⁷ și continuând cu diagramele vizualizate și geometrizarea duratei pe care le datorăm lui G. Genette⁵⁸, repertoriul se diversifică cuprinzând „transtextualitatea” ca dimensiune transcendentă a categoriilor narațiunii⁵. Unele dintre tipologiile descrise de Genette au fost anticipate, în variantă americană de Percy Lubbock, în The Craft of Fiction, publicată la New York în 1921, de Wayne – Booth⁶⁰ și Norman Friedman, cel care în 1955 descrie tehnicile focalizării și modurile narațiunii⁶. Geometрии ale narațiunii au stat în centrul preocupărilor unuia dintre primii teoreticieni ai modernismului timpuriu, Henry James (1843 – 1916), scriitorul care își revendică o dublă identitate, americană și britanică, în *Prefața* la Roderick Hudson (1876), el scrie: „În mod clar și universal, relațiile nu

se opresc nicăieri, iar problema acută a artistului este aceea de a *desena cu o geometrie proprie, cercul în interiorul căruia ele [relațiile] par a face asta*" 62 (s.n.). Interesul lui James pentru figurarea geometrică a narațiunii se îmbogățește cu noi concepte. Ele o definesc ca plan văzut în spațiu sau „punere în cadru” (*window-frame*) și ca imagine-în-imagine (*the figure in the carpet*) și o reprezintă ca pe un *sistem scenic, joc al scenelor, iar lumea textului reflectată în discurs* își asumă încă o componentă, perspectiva și, implicit, focalizarea (*Reflector-Central Reflector*), semn că imaginarul naratologic trece de la reflectarea obiectelor din *geometria plană* (trei puncte în plan ce compun *două dimensiuni*) la *geometria în spațiu* (patru puncte în plan ce compun *trei dimensiuni* care pot fi văzute din toate punctele figurii).

Imaginată ca unitară și omogenă, determinată și organizată pe baza unor constante, narațiunea este *forma tridimensională* care mimează spațiul, reconstruindu-l perpetuu. S-au adus dovezi în spiritul ipotezei că cele trei dimensiuni (coordonate) sunt o *funcție a mimetismului* deoarece mecanismul *actului de mimare* este o *formă de relație triangulară* (*a farm of triangulation*), iar teoriile naratologice structuraliste au fost elaborate pe baza acestei premise – a imaginarii celor trei dimensiuni. Sub influența rezultatelor unor cercetări derivate din logica modală, filosofia științei și inteligența artificială, după 1980 apar semnele unei schimbări de paradigmă care reconsideră *intriga, tema și modul de povestire* (*storytelling*). Aceste teorii reconfirmă *geometria* imaginarii tridimensional, dar introduc noțiunea de *rețea* în definirea intrigii, ca trăsătură generală a narațiunii și elaborează alte concepte care pun sub semnul incertitudinii structura geometrică organizată pe nivele ierarhice *diagramă în stare tranzitorie*, „*aspectul dinamic al narațiunii*”, „*generare automată a povestirii*”, „*narațiune ca parataxă, rețea de relații reciproce simultane*” etc, 64). Cercetările teoretice semnaleză un proces de descentrare a geometriilor perfecte, ilustrate de narațiune, ca urmare a unor reale schimbări produse în imaginarul naratologic. Efectul cumulat al marilor descoperiri științifice (teoretice și aplicațiile lor tehnologice) asupra spațiului literaturii (reflectat în textul propriu-zis și în studiile teoretico-critice și de estetică), conștiința dublului, a dedublării spațiului real și tipul de relație stabilit între elementele dedublării sunt câteva dintre problemele analizate de

Paul Virilio în *The Aesthetics of Disappearance* (1993) pe care le considerăm revelatoare în ceea ce privește criza care a determinat instalarea noii paradigme teoretico-literare. Cu referire la perioada postbelică și contemporană, Virilio constată instalarea progresivă a unei crize a *dimensiunilor totalului („whole”)*, cu consecințe asupra modurilor tradiționale de configurare geometrică prin delimitare. Se vorbește chiar de o erodare a noțiunilor curente de *suprafață, limită*, separare urmată de o perioadă de nesiguranță terminologică și tatonare (*stare tranzitorie, generare, aspect dinamic, relații reciproce simultane*) pentru a fi, în sfârșit, înlocuite cu noțiunea de *transfer (comutare, intermitență, întrerupere, interfață*⁶⁵), începând cu arta modernismului târziu, modelele spațiului create de imaginar s-au aflat sub influența *modelelor optice*, ilustrate de fotografie, infografie, holografie și, în ultimii ani, ai telematicii, informaticii, teletopografiei și mecanicii cuantice. Fascinația moderniştilor din anii '20—30 pentru *vizibilitatea invizibilului*, afirmă Virilio, nu este un rezultat al introspecției ca modalitate, ci o mimare a artei fotografiei. Ca urmare, *modelele geometrice* sunt înlocuite progresiv de *dimensiunea fragmentară* și de *geometria fragmentului*, pentru ca, ulterior (în anii '70 – '80). fragmentarul să facă loc *dimensiunii fracturate* ca *expresie a unui efect momentan* de suprafață⁶⁶. Caracteristica principală a lumii postbelice este *structura dispersată* și amplitudinea inimaginabilă a pulverizării, care a condus la erodarea noțiunii de *dimensiune măsurabilă* a obiectelor lumii, cea folosită în geometrie începând cu Grecia antică. Odată cu aceasta, s-a erodat și o anume relație de conformitate exprimabilă prin entitate, unitate, simetrie (ibidem, p. 104). De aici, ideea *anamorfozei*, a emergenței unei *estetici a dispariției*, ce poate cuantifica *spațialitatea multiplă* a lumii precum și *criza continuumului inteligibil*, ca delimitare tradițională a spațiului (ibidem, pp. 36, 49, 52). De aceea, includerea structurilor spațiului mental și psihic⁶⁷ este una din soluțiile prin care tipurile de gândire clasică se pot adapta și pot deveni funcționale în cultură, iar *forma* în cultura modernă și contemporană *vizualizează* aceste spații senzoriale dispersate, fragmentate, fracturate, concepute pentru a fi și a exista simultan. Prin urmare, forma nu este numai *punere în formă* a realului multiplu, ci și *deformarea sau dezintegrarea simultană* ce configurează spațiul din *granule* de realitate, similare detaliului punctiform al unei

imagini optice. Imaginarul naratologic contemporan este reflectarea unui tărâm în care *realul* și *poeticul* fuzionează, iar *dublarea* spațiului real de unul generat în permanență este sursa *continuumului inteligibil*. Ca urmare, spațiul narațiunii este flexibil și manipulabil, heterogen, ambiguu și plastic totodată. Este modelul sau forma visată de adepții geometriilor imposibile, începând cu moderniștii, forma ce garantează privilegiul absolut al descrierii *continuumului fracturat*.

Concepția plurală asupra spațiului este semnul unei pulverizări a spațiului cunoașterii și a *dispariției modelului geometric euclidian*. Acesta reflecta un mod de gândire generat de un spațiu omogen, total, care își subordonează cazurile *specifice, particulare*, plasându-le într-o rețea („w «*reseau cu ellejette sur les choses*” } (s.n.).

Pulverizarea spațiului cunoașterii corespunde domeniilor multiple care *funcționează* în spații multiple, în rețele, adaptând raționamente și delimitând *specificul* realului. Intersectarea și întrepătrunderea elementelor care concură la imaginarea și reprezentarea rezultatelor cunoașterii îl determină pe M. Serres să se refere la importanța unei epistemologii pluraliste în L'Interference (1972). În raport cu aceasta, științele literaturii își revendică o dimensiune polimorfă, văzută în sensul unei asumări a spațiului multiplu ca loc al interferenței, conexiunilor și de-construcției domeniilor componente. Ne vom referi la *estetica* interferenței pentru că aceasta definește *perturbările, formele fluctuante, structurile neuniforme, descentrarea, mobilitatea și multitudinea tipologică* a rețelilor⁶⁹ care fundamentează o strategie de înlocuire a gândirii geometrice euclidiene și avem în vedere efectele acestei strategii asupra formei ilustrate de imaginarul naratologic și, ca urmare, asupra formei narațiunii. Urmând demonstrația lui M. Serres din L'Interference, se pot formula concluzii privitoare la *construcția diferită* a lumii în forma narațiunii sau forma imaginată ca *diferență* în raport cu *repetarea formei identice* dictată de imperativele geometriei euclidiene. Astfel, spațiul unitar al gândirii euclidene imaginează „o *geometrie a violenței* în care, prin dizolvare, particularul și specificul sunt supuse dominației globalului” (ibidem, p. 332) (s.n.) și conduce la *încremenirea spațiului și înghețarea duratei* în forma identică și repetată, atitudine explicabilă într-o lume nesigură și străină care trebuia măsurată cu privirea, percepută și reprezentată. Pe de altă

parte, *diferența*, aspectele particulare, aveau prea puțină importanță într-o lume delimitată. De altfel, afirmă Serres, *diferența* nu poate fi gândită în forme geometrice, nu poate fi încapsulată. Ea reclamă o strategie a *deschiderii spațiului* și o strategie a învingătorului („o strategie a învingătorului care își pictează spațiul în propria culoare „11) (s.n.). Se înțelege că strategia unei geometrii a *diferenței* este o strategie a Subiectului/Persoanei, a valorilor personale și individuale, care pot contribui la resuscitarea spiritului și pot evita moartea acestuia, căci spiritul este *marca supremă a individualității*, a ceea ce face individul *indivizibil* și, prin urmare, greu de transformat într-o masă uniformă, un recipient pasiv, care nu mai are resursele necesare pentru a da formă personală (subiectivă, individuală) lumii în care trăiește. De aceea, în lumea contemporană, caracterizată de mobilitate și transfer, imaginarul configurează un spațiu nou, mai puțin omogen, dar mai bogat prin diversitate, iluminat de experiența proteică a *multiplului* („se instalează un spațiu nou, de transporturi noi, pe o Planetă globală, mai puțin pură cât amestecată, mai puțin uniformă sau omogenă cât *pestriță*, *arlechinizată*, *tigrată*, *zebrată* în rețele multiple și conexe”, ibidem, p. 336) (s.n.). O lume amestecată, incongruentă, o lume a *carnavalului* și a *figurilor* spațiului ce se intersectează, naște o terminologie antagonică celei produse de *gândirea geometrică*, în mod evident, ea nu mai este o lume a *perspectivei* sau a *perspectivelor multiple*, ci una a mulțimii focarelor, a mulțimii punctelor care alcătuiesc un *parcurs* al perspectivei și o *scanare* a realității. Concepte ca cele elaborate de Serres – „nu e”, „arlequine”, „tigre”, „zebre” – indică un *loc geometric* (sau mulțimea tuturor punctelor care au aceeași proprietate, o geometrie a „punctului fix” și nu o figură geometrică oarecare). Prin aceasta se înlătură *taxo no miile, structurile, nivelele și îngrădirile* impuse geometriei spațiului narativ, pentru a-l domina intelectual. Aspirând la un ideal de exactitate și de cunoaștere absolută, o geometrie a divizării, prin clasificare, decide asupra obiectului observației, asupra metodelor și rezultatelor, înainte de a le înregistra valabilitatea istorică, prin confirmarea în timp. În locul taxonomiilor, M. Serres propune, în schimb, trei strategii:

(a) *strategia substituirii metaforice*, înțeleasă ca definire a formei în funcție de substratul *rezervoir*) metaforic, strategie care nu acceptă invariantele; (b) *strategia imaginarului naratologic*, a analizei

modelelor acestuia (structură arborescentă, jocul șanselor etc) și (c) forma fluentă ca model interesat în „dispersia turbionară a punctelor de emergență” 72. Forma fluentă poate fi o modalitate de a defini romanul contemporan ca explozie poliformă, ca repetare nesfârșită a diferenței și ca proces constant al bifurcării pe care o numim „geometria punctului fix”. Ea este totodată o cale de demistificare a opoziției binare, atât de caracteristică gândirii tradiționale contemporane care opune vorbirea și scrierea, prezența și absența, norma și devierea de la normă, centrul și marginea. Geometria punctului fix o asociem cu spațialitatea deviației, în accepțiunea pe care Ricoeur o dă conceptului, citându-l pe Jakobson⁷³, și o explicăm prin procesele de demascare care țin de aspectul figurai (de figurare) al narațiunii. Prin aceasta, forma devine cronic polimorfă, instabilă, fluctuantă, un *parcurs narativ* (cf. Serres: „parcours”), o traiectorie care străbate spații textuale multiple. Fără a fi o variantă a vechii teme a călătoriei, parcursul reprezintă ruptura definitivă cu vechile teorii ale formei și cu spațiul unitar și uniform gândit de acestea. Dacă discursul (lat. discutere) sugerează o mișcare de tip înainte-înapoi, înspre dinspre¹⁴, fragmentată de omisiuni și suprimări, discursul ca parcurs sau formă fluentă înseamnă înțelegerea lui ca formă de comunicare între lumi, ca interferență și legătură între forme ireductibile, în fapt, prin parcurs narațiunea ca discurs își asumă mișcarea înspre dinspre marcată prin coduri ale experienței și fenomenelor dispartate care nu pot fi integrate altfel în noțiunile convenționale de realitate, adevăr sau posibilitate și înglobează mișcarea de tip înainte-înapoi ca un mod alternativ de a codifica această realitate. Ca formă de comunicare, narațiunea ca discurs-parcurs este, fără îndoială, o acțiune de mediere. „Discursul”, afirmă H. White, „este în chintesență o acțiune de mediere”. Ca atare, discursul este interpretativ și preinterpretativ; (...) este despre natura interpretării însăși cât și despre subiectul interpretării ca exprimare propriu-zisă a procesului său de elaborare” 75 (s.n.).

Dincolo de orice alt argument, formele narațiunii ca discurs-parcurs sunt un simptom al asimilării spațiului geometric non-euclidian în imaginarul naratologic contemporan, iar ca sursă a formei, în general, este indicată dislocarea (văzută ca alterare și transfer), imposibil de realizat într-un context dominat de figuri bine delimitate. Constanta discursului ca parcurs este mișcarea unei

Ființe-identice-cu-Sine printr-un spațiu neomogen. Strategia poate fi, în ultimă instanță, asimilată și teoriei formelor, întrucât spațiile literare sunt heterogene, iar heterogenitatea face posibilă interferența și transferurile între ele, dar formele epicului, istoriei, mitului și fabulei, ale romanțului (pastoral și cavaleresc), ale povestirilor picaresce sunt dovada acțiunii unei constante – a capacității minții umane de a impune *existenței ca proces* diferite tipuri de coerență. De aceea, considerăm că forma funcționează la intersecția dintre *spații imaginare multiple*, în ceea ce numim *spațiu-dintre-spații* și este o soluție coerentă dată problematicii *alterității*, în care existența *celuilalt* (o altă formă) este marcată de o frontieră interioară ce delimitează *Ființa-identică-cu-sine* (constanta formei) în raport cu *parcursul* (devenirea formei) spre *celălalt* (o altă formă).

Narativitatea transformă acest itinerar – al formei ca *diferență* – într-o desfășurare pe care o asociem cercului, sferei și cercurilor concentrice, pentru formele modernismului timpuriu și pentru cele atașate geometriei tradiționale și o asociem parabolei în cazul formelor modernismului târziu și formelor contemporane, înțelegem *prin parabolă un loc geometric al punctelor multiple, egal depărtate de un punct fix*, o funcție și nu o figură, în care forma este fluentă și retractare, compunându-se din linii de fugă captate *Informe turbionare*, un *mellingpot* al devenirii literaturii care multiplică și nu omogenizează, care diversifică și nu standardizează.

Am încercat în cele de mai sus să demonstrăm legătura dintre schimbarea paradigmei în știință și *figurarea spațiului modelului*, ca proces consecutiv unei asimilări de către spațiul reprezentării al relațiilor de transfer semnificate în noua paradigmă. Am sugerat că imaginarul naratologic reflectă același proces de asimilare a tipurilor de gândire geometrică, de la figură la geometria *punctului fix* sau al locului geometric al *interferenței*, *intersecției* și al *transferului*. Am atribuit această strategie și teoriei formelor, văzând-o ca interferență și transfer și am definit forma ca *spațiu-dintre-spații* (ceea ce explică *emergența punerii-în-scenă* ca modalitate specifică), actualizat prin acțiunea unei constante aparținând potențialului minții umane de a impune existenței diferite tipuri de coerență și care se manifestă la toate nivelele constructului literar (discurs, narațiune/forma spațiului reprezentării, forma spațiului modelului/modurile și formele genului

fictional).

Intuim în acest segment al demersului nostru că *fiționalitatea* (ca relație specifică între scriitor și cititorul unui text, reflectată în lumea pe care textul fițional o construiește și o proiectează) este o componentă importantă atât a modelului formei cât și a formei genului. Ea se manifestă, după cum s-a demonstrat, prin *operatorii de fiționalitate* (narativizarea prin *selecție/expansiune, extrapolare-combinare/comprimarea* materialului), și se dezvăluie prin reprezentare (ca și cum/*als-ob*). Gradul lor de activare poate influența sau afecta spațiul modelului, deoarece conotația performativă a actelor de fiționalitate (selecția, combinația) care produc obiectul se exprimă prin complicațiile procedurale ale mimesis-ului (prin selectivitatea acestuia deplasează sfera de interes spre procedură). Ca principii de organizare ale secvenței, *selecția* și *combinația* sunt interactive și determină, în acest sistem, fuzionarea *realului* cu *imaginarul*, într-un construct.

Pe de altă parte, marcatorii de fiționalitate („make-believe”, „say se”) transferă demersul la nivelul *relației inter-lumi* cu implicarea imaginativă a scriitorului (referitoare la conținutul *pe opoziți Hor fiționale*) 16 și a cititorului (referitoare la acceptarea „contractului fițional”). Presupunem că formele *timpurii* ale modernismului, ca cele ale romanului românesc din deceniile doi-trei, proliferază modalități de activare a operatorilor de fiționalitate, fenomen cu urmări notabile asupra formalizării (excesive) a formei modelului. Explicația se află în angajarea scriitorilor moderniști ai acestei perioade în a *delimita, prin geometrizare*, spațiul lumii reprezentării care include în mod pragmatic relația Sinelui multiplu cu Lumea, scriitorul (ca Eu) rămânând o prezență în spatele „Vocii”. În literatura română, formele modernismului timpuriu stabilizează primatul Eului subiectiv, prin *multiplicarea perspectivelor care marchează instabilitatea Eului*, fără a-i altera centrismul și, de aceea, formele românești moderniste nu acordă o atenție prea mare relației inter-lumi prin exacerbară rolului marcatorilor de fiționalitate. În acest caz, operatorii de fiționalitate (formele de narativizare, selecția și combinația) funcționează între Eul centrat pe sine și formele de întrupare ale acestuia, variantele aparținând aceleiași lumi. Ca urmare, factorii principali care generează spațiul modelului sunt *perspectiva* CPunctul de vedere și Vocea) și

elementul focalizat. Se poate vorbi despre o dispersie a elementelor spațiului, de o relativă dislocare (alterare) a centrului, dar nu se poate vorbi despre o disoluție a „Centrului” și despre o traversare a frontierelor inter-lumi.

În formele modernismului târziu și ale romanului contemporan se fac vizibile semne ale disoluției Eului (Centrului) în *dualitatea constitutivă a celor două centre*¹¹, remarcabile în formele reflexivității (ca joc dual între polii celor două centre). Este un proces constitutiv care se realizează prin *deplasarea centrului de interes spre marcatorii de ficționalitate* și se desăvârșește prin dislocarea formei datorată înmulțirii cronice a perspectivelor, până la explozia polimorfă, însoțită de intruziunea extraliterarului (istoria, spre exemplu). Fenomenul conduce la o *explozie cognitivă a formelor bizare*, ca să adoptăm formula ziseriană a intruziunii imaginarului, ca manifestare extremă a acestuia, semnificând *lichefierea imaginarului* atunci când conștiința pierde controlul (Iser, 1993, p. 241). Astfel, forma, inundată de imagini, devine un *mod de a cunoaște lumea* și, cunoscând-o, de a comunica, spre deosebire de modurile romanului modernist timpuriu, interesate de reflectarea și explorarea acesteia.

În cazul formei inundată de imagini, devenită mod de a comunica, se remarcă fractura între limbajul literar și cel figurativ, însoțită de o violare a frontierelor între lumea referențială și cea simulată. Aceasta se manifestă ca înlocuire a denotației prin figurare atât la nivelul formei ca întreg cât și în proiectarea formei prin „implicarea imaginativă” („make-believe”). Forma finală, construită în urma acestor procese, poate fi asimilată conceptului de „descriptibilitate a imaginarului” în raport cu percepțiile noastre, așa cum îl găsim definit în *The Photographic Message* (Barthes, 1977): un logocentrism literar în care imaginea, necontaminată de limbaj, nedeformată de viziune sau tehnici picturale, ștergând orice urmă de eroare sau interferență a subiectivității, susține exprimarea „alterității” ca „diferență” (ibidem, pp. 16 – 19).

Spațiul formei, în romanele deceniilor șase-șapte, nu este delimitat de conștiință. După cum s-a demonstrat, prin intruziune, extraliterarul produce suspendarea conștiinței focalizatoare (proces supus unei logici a imaginarului care se lichefiază atunci când conștiința pierde controlul, Iser, 1993, p. 241) și prin construirea

formeii ca interferență și transfer. În această situație, *spațiul formei este delimitat de inconștient* (cf. Barthes: „inconștientul optic”), de acea fracțiune de secundă în care obiectul sau subiectul focalizat trece dincolo de „ochiul” focalizator, iar spațiul formei devine *simularea formei imitative, simulacrul unei realități non-existente ca expresie a nostalgiei realului*. Constatăm că forma romanului creată de Marin Preda, D.R. Popescu și Constantin Țoiu în eșantioanele supuse analizei noastre aparțin acestei tipologii instalate progresiv, în ordinea pe care am anunțat-o.

Intuim că formele romanului românesc, în deceniile doi-trei, corespund, în general, unui modernism european timpuriu (Liviu Rebreanu), dar și celui instalat dogmatic prin formele excesive de narativizare (Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu). Raportat la modul de activare a limbajului conceptual și figurativ, în acest roman „se instalează metafora într-o poziție pivot” 7S (s.n.), devenind un mecanism de figurare, generat de relațiile între aspectele particulare ale realului, pe bază de asemănare și fără eliminarea diferenței dintre lumea explorată și lumea creată. De aceea, formele romanești corespunzătoare acestui timp explorează și reflectă o lume *omogenă și congruentă* (social, politic, cultural), o lume stabilă, a certitudinilor, dincolo de frământările și angoasele tipic moderniste, exprimate în *structuri* care sunt dincolo de timp, istorie, personaj și realitate vizibilă, dar sunt incluse în conștiința individuală (subiectivă).

Pentru comparație, romanul deceniilor șase-șapte dezvăluie un imaginar al spațiului mental și psihic⁷⁹ în care *inconștientul optic* activează *resorturile memoriei*, iar memoria transferă trecutul într-un prezent apropiat (Marin Preda, D.R. Popescu) și chiar într-o realitate ulterioară (Constantin Țoiu), bântuit de himere, de estomparea diferențelor între oameni, ca rezultat al omogenizărilor sociale, al incertitudinilor și a lipsei de stabilitate impusă de o „stabilitate standardizată”. Formele romanului pe care le-am supus investigației sunt, parțial sau total, simulări ale formei imitative, simulacre ale unei realități non-existente ca expresie a nostalgiei realului. Nevoia exprimării *identității de sine* se proiectează în formă prin *exacerbarea caracterului ficțional al ficțiunii*, prin deviere și deformare, prin dislocarea progresivă a lumilor și „discursului-parcurs” al „formeii fluente” descrise de Serres. Forma devine un *mod alternativ* de a

codifica realitatea prin *fluență* și *retractare*, iar modurile alternative scanează „punctiform” realitatea construită prin asocieri contigue (metonimice), alipite și legate pentru că au elemente comune, dar nu se aseamănă. Asocierile pe bază de *asemănare* nu își au locul în formele deceniilor șase-șapte, ca dovadă că „actul performativ” exprimă nevoia Subiectului (Individului) de a-și marca diferența între el și ceilalți „ca și cum” între „lumea care ar fi putut să fie” și „lumea pe care o avea” singurul element de legătură era *Subiectul*, un „punct fix”, similar, dar nu identic *cu persoana* înfățișată lumii exterioare. Subiectul ca „punct fix” și Persona sunt semne ale *prezenței dublului* și ale structurii „dedublate”. Ele au rolul de a lega. prin contiguitate, lumea artificială, contrafăcută, de o realitate socio-istorică, transformând *dedublarea*, la nivelul lumii ficționale a textului, într-un marcator de ficționalitate. Acest tip de formă posedă ceea ce Schlegel numea „două

O A

centre”, reflectate ca *simultaneitate a mistificării și a demistificării*¹. *Simultaneitatea este percepută ca punere-în-scenă și ca reconfigurare a sensului de a trăi, de a exista între lumi, de recunoaștere a calității de mărturie a scrisului*. Considerate astfel, formele romanului deceniilor șase-șapte sunt expresia unei *atitudini intelectuale*, 89 desăvârșită cu mijloace specifice. Unul dintre ele, și poate cel mai ilustrativ, este interferența *formeii textului ficțional* cu istoria. Formele non-canonice, apărute prin contaminarea unor zone de permeabilitate între literar, ficțiune, istorie și extraliterar sunt, fără nicio urmă de îndoială, efecte ale unei politici culturale individuale, o expresie imediată a unei atitudini intelectuale, determinată de relația omului cu timpul. Nu omul în general, ci intelectualul, ca produs al „obsedantului deceniu” o eră care a accelerat trăirile și a intensificat percepția istoriei în sensul în care *timpul* (cel perceput de om și măsurat convențional) și *sensul istoriei* (exprimat prin fapte și efectele lor), timpul și sensul istoriei sunt trăite și experimentate prin forme ale culturii.

Chestiunea în discuție poate fi reconsiderată astăzi nu numai din perspectiva istoriei – a datelor ei și a textului pe care îl produce – cât mai ales din cea a lingvisticii și teoriei literare. Ultimele teorii care vizează domeniile cunoașterii specificate anterior problematizează

esența demersului realist în analiza naturii istoriei și a scriiturii o-l textului istoric. Cercetările contemporane au demonstrat că *ficțiunea și istoria împărtășesc modalități narative și discursive comune*.

2.4. Teoria formelor ca geometrie a „punctului fix”.

Inaugurând o nouă direcție în critica americană prin conferința din 1966 unde prezintă lucrarea *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Science*.

Jacques Derrida, format la școala structuralismului european, supune atenției auditoriului fundamentele metafizice ale filosofiei occidentale, începând de la Platon. El se referă la modul în care conceptul clasic de *structură* este practic inseparabil de acela de *centru*. Căci, dacă *centrul* orientează și organizează coerența unui sistem, coerența, ca totalitate, permite *jocul elementelor structurii numai în prezența centrului*, în al doilea rând, conceptul „structurii centrate” este, în fapt, unul al jocului bazat pe o fundamentală imobilitate, pe o matrice care semnalează „*Ființa-ca-prezență*”: „De aceea, în gândirea clasică despre structură se poate afirma că centrul este, în mod paradoxal, *în structură și în afara ei* Centrul este în centrul totalității, și totuși, pentru că centrul nu aparține totalității (nu este o parte a totalității), *totalitatea of își are centrul altundeva*” (s.n.). Nu dorim să facem comentarii cu privire la impactul pe care această afirmație l-a avut în dezvoltarea ulterioară a teoriilor posistructuraliste și suntem departe de a folosi deconstructivismul ca termen de referință și metodă a demersului nostru. Dorim să formulăm un punct de vedere cu privire la importanța conceptului de „punct fix” în teoria formelor. De aceea, ne asumăm ideea derrideană că Centrul nu este un *loc fix*, ci o *funcție*, precum reținem și faptul că, în gândirea occidentală, elaborarea a numeroși termeni pentru a-l preciza („ființă”, „esență”, „substanță”, „adevăr”, „formă”, „început”, „sfârșit”, „scop”, „conștiință”, „om” etc.) trădează o criză a semnificației, ceea ce explică transferul derridean al activității mentalului și fizicului în „EU” sau personalitatea ca principiu al unității. Regăsim preocuparea în legătură cu „punctul fix” reformulată de Michele Serres în *L’Interference* (1972), atât doar că *interrelația* (structură-centru) este înlocuită de acesta cu „*interdependența* dintre sistem și punctul fix”. M. Serres se referă la virtuțile „gândirii geometrice”, constatând că principala virtute, aceea de a ne elibera de *modelele liniare*, este

compromisă datorită segmentărilor generate de ordinea univocă și ireversibilă, în sensul că *schema geometrică* care permite invariante (fiind univocă și ireversibilă, unică și omogenă) devine un sistem *de referință* care nu permite *interferența* sau inter-referența, datorită atașamentului față de „punctul fix”, „în mod paradoxal și îngrijorător totodată”, afirmă teoreticianul francez, „constatăm că singurul tip de gândire riguros, prin scheme spațiale și nonliniare, moș geometricus servește. pur și simplu, ca model pentru formularea unei *gândiri segmentate*, potrivită unei ordini univoce și ireversibile” (s.n.). Prin urmare, nu admite *hibridizarea*, „punctul fix” și „sistemul de referință” fiind asociate. Intuim că atribuirea unui „punct fix” este posibilă prin construirea unui anumit tip de spațiu, o operație epistemologică în care *spațiul apare circumscris* (definit, închis, limitatânterupt). De asemenea, figura geometrică spațio-temporală implică un „aici” și „acum” raportate la „Centru” adică o structură fenomenologică, în aceste condiții, *modelele structurate* (geometric) se raportează la origine, esență, fixitate și sunt, indirect, asociate unui ideal de cunoaștere universală supus omniprezentului „*Punct de vedere*”. Pe de altă parte, în *Les Origines de la Geometrie* (1993), Serres admite ideea unei *implozii a doua tipuri de geometrie*, fenomen pe care îl situează în Grecia lui Hesiod și Anaximandru și îl raportează la transformarea practicilor sociale, ca urmare a dezvoltării polis-ului. El demonstrează faptul că dezvoltarea *Orașului* a atras cu sine dispariția progresivă, dar categorică, a ierarhiei între nivele și apariția unui spațiu care implică simetria și reversibilul, totodată: „Viața în Agora publică, loc situat între locuințele private, presupune o desacralizare, o raționalizare a vieții politice. Logos-ul apare ca un discurs comunitar, al cetățenilor egali (...), problemele orașului trec în spațiul public (...). Egalitariste, prin centru și circumferință [relațiile acestui tip de spațiu] sunt excelență, o figură impură, ambivalență și reversibilă. Ea încurajează *interferența* (discursiv-figural) și *tranzacția* între elementele relației, până la o anumită egalizare a lor în discurs, iar egalizarea semnifică un colaps al ierarhiei și, ca urmare, *hibridizarea formelor*.”

Revenind, în acest context, la Fredric Jameson, pentru care „genurile sunt forme care tind să se transforme, să se schimbe și să opună rezistență oricărei recunoașteri” 89, reținem faptul că genurile reflectă „un conținut sedimentat”, că sunt „o *combinație*” menită să

transforme și să realizeze o situație istorică” și că „ideologia formei persistă în următoarea structură (...) fie ca o *contradicție*, fie ca un *mecanism mediator* și armonizator (ibidem, p. 141). Astfel, *forma își manifestă capacitatea de a transforma și de a realiza o situație istorică*.

Pornind de la această axiomă metodologică, putem afirma că formele *proiectează* un model de coexistență sau de tensiune între mai multe moduri generice sau direcții și că romanul, de pildă, ca formă aparent unificată, poate fi supus unei radiografieri menite să dezvăluie structura stratificată (mozaică) a textului în funcție de discontinuități interne, respectiv de coexistență a unor tipuri sedimentate și distincte de discurs (materia din care se procesează romanul) 90, cum ar fi retrospectivă și memoriile în cazul romanului psihologic. Pe de altă parte, etichetări generice de tipul roman psihologic, roman istoric, roman de aventuri, se referă la *tipuri de focalizare tematică* care determină selecția generică („din repertoriul evenimentelor și existențelor din care se compune acțiunea sau mesajul” 91). Teoreticieni aparținând tendinței non-mimetice susțin că etichetarea generică, folosită într-o cultură, poate implica diverse combinații sau oscilații între două sau mai multe tipuri de criterii, ceea ce conduce la ambiguitatea formei (ibidem, pp. 571 – 572). De asemenea, aceștia recurg la ficționalitate pentru a demonstra că ea este parte integrantă a *expectanței generice*, stabilită apriori („ficționalitatea nu este decisă de proprietăți semantice ale universului textual sau de proprietățile stilistice ale textului” 92). Rezultă că genul este cunoscut ca urmare a regulilor care îl guvernează (regulile jocului ficțional) și, acceptând aceste reguli, *sistemul realităților textuale dislocă*, pentru moment, preocupările noastre esențiale (ibidem, p. 575).

Reconsiderarea ficționalității (al mecanismului său de recentrare), ca element constitutiv în problema expectanței generice, ni se pare nu numai generoasă, prin demonstrația pe care o produce, ci și utilă pentru tipul nostru de demers. O regăsim formulată în studii ce aparțin unor direcții complementare în teoriile literare-mimetice și non-mimetice, în definirea formelor, influențate de domenii de frontieră (semiotico-lingvistic, logico-filozofic și fenomenologic). Ficționalitatea, ca și concept, așa cum s-a demonstrat, este definită în teoriile non-mimetice și este subînțeleasă de celelalte, dar în

modalități specifice (de la N. Frye și M. Bahtin la W. Iser și Marie-Laure Ryan). Autorii dezbate *caracterul duplicitar*, inerent jocului ficțional la care participă scriitorul și cititorul, știind că există numai o lume alternativă, dar comportându-se „ca și cum” / „ca și când” lumea din centrul universului textual ar exista independent și ar forma una reală. Duplicitatea și dublul, o chestiune de comportament și atitudine în teoriile interesate în relația inter-lumi⁹³, este subsumată unui „contract ficțional”⁹⁴ și este subordonată tendinței de realizare a veridicității, fidelității și plauzibilității, în teoriile mimetice⁵. „Ficțiunea”, afirmă N. Frye în *Anatomia Criticii* (1957), „este ceva *fals* și *neadevărat*, aplicabil oricărei opere literare, având o formă esențialmente continuă (...) [ea se realizează prinț *tendința mimetică* în vederea realizării veridicității și fidelității descrierii [cel marchează unul dintre cei doi poli ai literaturii [celălalt fiind] *tendința de a relata* o istorisire ale cărei personaje au avut la origine puteri supraomenești, dar care s-au transformat cu timpul într-o poveste plauzibilă sau verosimilă” (ibidem, p. 63) (s.n.), în *The Secular Scripture* (1976), Frye își reformulează teoria, adaptând-o spiritului epocii. În concepția teoreticianului canadian, ficțiunea își atribuie, pe lângă valoarea de reprezentare și de relatare a ceea ce reprezintă, și „*judcata valorii de adevăr*”, deosebirea între adevăr și fals sau ceea ce se crede a fi adevărat sau fals.

În condițiile în care „criteriul original de adevăr este personal [pentru că] adevărul nu se identifică cu afirmația verificabilă ci cu afirmația existenței, de o importanță supremă pentru comunitate” (ibidem, p. 17), Frye pledează pentru un consimțământ tacit al receptorului (atitudine duplicitară) asupra *valorii de adevăr a structurilor verbale* („adevărul și falsul reprezintă cele două tendințe sau direcții înspre care se îndreaptă structurile verbale”, ibidem, p. 17): „Ficțiunea nu proclamă adevărul, ci *dreptul de a-l pune sub semnul întrebării* (...), iar formele ficționale dislocă criteriul de adevăr, (...) subordonând fabulosului, calitățile imaginarului, *a ceea ce se admite că nu este adevărat*” (ibidem, p. 18) (s.n.). De aceea, în *The Secular Scripture*, *formele sunt definite ca dislocări mitice** sau puterea de a ordona formule de intrigă ce înaintează spre polii veridicității și adaptează formula la un context credibil (ibidem, pp. 19, 35, 36). Judecata criteriului valorii de adevăr, ca o condiție a ficțiunii și ca o

sursă a formelor ficționale, situează demersul lui Frye într-o formulă fenomenologică, ale cărei nuanțe le găsim în Dubla Viziune (1991) în care sunt sintetizate toate dimensiunile operei sale. După cum însuși autorul ei afirmă, cartea este o versiune ceva mai redusă și mai accesibilă a volumului The Great Code. Dubla viziune nu tratează problematica formelor, dar, construind o perspectivă asupra ficțiunii, ea se adresează și acestora prin cel puțin două aspecte: conceperea formelor expresiei literare ca joc și înțelegerea literaturii, prin formele sale, ca „expresie a intereselor ideologice” 97. Frye se situează pe o poziție de mediator între diferitele și, în aparență, divergentele teorii, afirmându-și adeziunea pentru aspectul complementar al acestora: „teoriile literare nu sunt teorii ale competiției, ci pur și simplu programe diferite pentru cercetarea aceleiași realități, [dar] diferența dintre interesul ideologic și cel spiritual este, între altele, o diferență de limbaj”, este o diferență de *limbaj conceptual* care se referă la studiul literaturii „unde principiile de organizare sunt mitul, adică povestirea sau narațiunea și *metafora*, altfel spus, *limbajul figurativ* (ibidem, p. 36). De aceea, „*jocul*” Ciocul complex care ne relevă o lume a libertății (...) din care se *naște forma specifică* de conștiință umană, creatoare a artelor imaginative (...) care constituie *modele* pentru ceea ce numim nevoi primare”, ibidem, pp. 51, 52) (s.n.) și „*interesele noastre ideologice*” și cele „primare” sunt fundamentele literaturii în general, ale formelor ei în particular („Literatura încorporează *interesele noastre ideologice*, dar se ocupă în principal de *cele primare*, atât sub aspect fizic cât și spiritual: ficțiunile ei înfățișează ființele umane în zbaterea lor de zi cu zi pentru supraviețuire, iubind, prosperând și luptând cu frustrările ce blochează realizarea acestor interese. E pe neașteptate *o lume a liniștii*, în care cele mai cumplite tragedii sunt încă numai *jocuri* (...) în care figuri apar în istorie dintr-o *altă dimensiune* a realității, prin aceasta arătându-ne care sunt limitele istoriei”, ibidem, p. 37) (s.n.). Regăsim această afirmație într-un studiu remarcabil asupra dublului și duplicității în literatura ficțională, al cărui autor este Iser, și la care ne-am referit în capitolul anterior. Pentru comparație, dorim să menționăm că *indeterminat* pentru Iser este forma care se realizează prin aceleași mecanisme sugerate de Frye: „oriunde realitățile sunt transpuse într-un text se transformă într-un *semn pentru altceva* [„orice manipulare a faptelor introduce

ficționalul în text”, spunea R. Ronen, 1994]; astfel sunt forțate să iasă din determinarea originală și să producă transformarea determinatului în indeterminat [prin actele de ficționalitate] care se realizează prin *traversarea frontierelor*” (s.n.).

Prin urmare, formele sunt generate prin dislocări (momentane) produse de sistemul realităților textuale (sau lumea din centrul universului textual) și asumate de comportamentul duplicitar, specific contractului ficțional, al *emițătorului*, conștient de conflictul între fapte și reprezentat ea lor, și al *receptorului* care acceptă reprezentările ca fapte.

Presupunem că duplicitatea și dislocarea sunt sursele pragmatice ale formei și că forma, ca expresie a unui proces de dislocare (ale căror cauze sunt definite contextual de către teoreticieni), este subordonată rezolvării unui conflict: acela între forma structurală de profunzime (principiul constructiv) și sistemele generice și materiale/existențiale contemporane, în care caută să se înscrie.

Asimilăm acest proces dinamic, oricât de paradoxal ar părea, principiilor geometriei „punctului fix”, elaborat de geometria ecuațiilor diferențiale, care demonstrează că, în anumite condiții impuse spațiului, o clasă de funcții, definită în spațiul respectiv, are un „punct fix”. Echivalăm „punctul fix” cu paradigma narativă care procesează sedimentarea diverselor discursuri generice, toate fiind esențialmente fenomene culturale și suprastructurale, ceea ce demonstrează că analiza și definirea formei implică și prezența unui sistem limitativ infrastructural, absent și nereprezentabil. Cel de al treilea termen, întotdeauna absent, care are un rol mediator între textul propriu-zis și structura lui profundă, care construiește o „logică a conținutului” 1 este „istoria”, o variabilă generatoare de discontinuități, un complex de factori și de elemente care includ, printre altele, limba și semantica vieții sociale, constrângerile lingvistice, conjunctura, istoricitatea experiențelor, constituirea psihicului și a subiectului, dinamica și specificul istoriei.

Proiectarea tuturor acestor discontinuități se face prin limbă și este o chestiune de retorică, pentru că modul de existență al elementelor constitutive ale variabilei, într-o sferă alternativă, este subordonată și determinată de mijloace destinate efortului cunoașterii și comunicării, printr-o expresie adecvată.

Pornind de la premize similare, M.M. Bahtin, ca teoretician al formelor, a elaborat concepte, însușite și de alți teoreticieni, în 1928, în *Metoda formală în știința literaturii*, Bahtin afirma că „Genul e *forma tipică* a operei întregi, a întregului *enunț*” 101 (s.n.), iar demersul constructiv, generator, al operei, este forma genului („Opera este reală numai în forma unui anumit gen”, ibidem, p. 173). Ca urmare, poetica este domeniul genurilor, al demersului constructiv al formei, în formula „construcție-limbaj” (enunț) și are în vedere *forma individualizată, structurată, organizată*, în funcție de o paradigmă constructivă (Frye: „paradigmă narativă”).

Influența lui Bahtin asupra literaturii de specialitate europene și anglo-americeane este considerabilă, cu o specificare: lucrările acestuia, care interesează problematica genurilor și formelor, referitoare la principiul dialogic, au fost traduse în limba engleză numai la începutul anilor optzeci, așa încât demersul posistrukturalist al literaturii teoretico-critice anglo-americeane s-a construit sub influența benefică a conceptelor dialogismului bahtin-ian, venite prin filieră franceză, prin lucrările europenilor care își desfășurau activitatea la universități americane, începând cu mijlocul anilor șaptezeci.

Într-o analiză cuprinzătoare asupra acestei influențe, David Lodge afirma în 1990 că „teoria asupra romanului formulată [de Bahtin] este singura care poate transcende divergența punctelor de vedere umaniste și post-structuraliste [deoarece] construiește o justificare ideologică a semnificației (...). Sursa acesteia se află în elementul social, iar *socialul este conceput ca mod dialogic, ca act dedublat* și nu ca semn...” 1 2 (s.n.). Dimensiunea dialogică se regăsește chiar în definirea formei. Ca structură, forma este viziune compozițională și demers constructiv, finalizat în realitatea individualizată, în care elementele constitutive există ca unitate indestructibilă, dar „opera este orientată spre receptori, spre condițiile determinate ale elaborării și receptării” (ibidem, p. 175).

„Receptarea” este considerată de teoreticianul rus ca un element predominant al elaborării, într-o viziune premonitoare asupra fenomenologiilor lecturii, formulate ulterior. „Genul” susține Bahtin „acumulează formele modului de a vedea și de a interpreta aspectele particulare ale lumii [căci] autorul este captivul epocii sale, al propriului său prezent, dar epocile următoare îl eliberează

dincaptivitate” 103 (s.n.).

De aceea, dimensiunea constructivă a actului reprezentării se realizează în dialogul inter-cultural, traversând epocile și dialogând cu valorile produse în cultura și timpul respectiv: „Pentru a înțelege mai bine o cultură străină”, afirmă Bahtin, „ea trebuie cuprinsă și înțeleasă prin ochii acestei culturi ca și când ți-ai uita propria cultură, dar o înțelegere adevărată, creatoare, nu renunță la propria cultură și propriul loc de origine. Pentru a înțelege cu adevărat este foarte important să te situezi în afara obiectului observației în timp, în spațiu, în cultură, pentru că acesta [obiectul observației] este *altceva...* întâlnirea dialogică între două culturi nu are drept rezultat asimilarea și amestecarea culturilor; fiecare își păstrează unitatea și totalitatea, dar se îmbogățesc reciproc” 104.

Regimul dialogic bahtinian marchează discursul despre gen și formă și conduce la viziunea despre heterogenitate și formele intertextualității. În Discursul în roman ^o5, lucrare ce datează de la mijlocul anilor treizeci și în Problemele poeziei lui Dostoievski¹⁰⁶, Bahtin formulează numeroase referințe pentru o reconsiderare a formelor romanului, considerat a fi o *structură heterogenă* și definit drept o *formă polifonică* („Romanul ca ansamblu este un fenomen pluristilistic, plurilingual și plurivocal”, ibidem, p. 115) și un *proces intertextual* realizat prin mobilitatea vocilor sau „mișcarea genurilor intercalate. „Romanul permite includerea în structura sa a tot felul de genuri”, scrie Bahtin, „atât *literare* (nuvele, poezii lirice, poeme, scenete dramatice etc.) cât și *extraliterare* (familiare, retorice, științifice, religioase), în principiu, orice gen poate fi introdus în construcția romanului” (ibidem, p. 181). Aflat sub semnul heterogenității și al heteroglosării, romanul include confesiunea, jurnalul intim, memorialul de călătorie, biografia, scrisoarea, toate acestea interacționând, interferând și transferându-și trăsături pentru generarea de noi forme. Perspectiva diacronică furnizează date importante asupra procesului de generare al acestora („categoria renaște și se înnoiește cu fiecare nouă etapă în dezvoltarea literaturii, în fiecare operă individuală a genului dat”, ibidem, p. 147) (s.n.), categoria punând în valoare și activând morfologia și dinamica formei, transferurile și metamorfozarea, traversarea frontierelor inter-modele și conturarea unei fizionomii a „memoriei artistice” („forma reprezintă

memoria artistică în procesul dezvoltării literaturii". ibidem, p. 147) (s.n.).

Concepția despre roman, definit ca reproducere a unei fizionomii a memoriei artistice, cu referire expresă la dinamica devenirii acestuia („romanul este singurul gen care continuă să se dezvolte și a cărui dezvoltare este încă incompletă” 107) este tratată de Bahtin în capitolul *Epic and the Novel* (*CEpicul și romanul*) din *The Dialogic Imagination* / „Imaginația dialogică”. Analizată din perspectiva diacronică, problema este importantă din cel puțin două puncte de vedere, ceea ce ne determină să ne oprim cu atenție asupra acestui text.

Elaborată în perioada interbelică, într-o lume care se năștea din tensiunile create de extremisme politice, reflectate categoric în relațiile sociale și inter-comunitare și explorate de formele de expresie culturală, lucrarea pledează, din perspectiva unui autor care trăia într-o comunitate tot mai închisă și mai „centristă” social și cultural, pentru dialog, interferență, schimb de idei și de valori. Pledează pentru păstrarea tradițiilor naționale și a specificului identitar, dar și pentru împărtășirea valorilor universale ce decurg din tradiție, într-un cuvânt, se declară împotriva uniformizării și omogenizărilor de tot felul. De aceea, pledoaria indirectă pentru o „re-structurare și o reevaluare a imaginii Individului” (ibidem, pp. 34 – 35) în raport cu „Celălalt” ni se pare contribuția remarcabilă a lui M.M. Bahtin, pe care o citim și o înțelegem diferit, în fapt la adevărata ei valoare, din perspectiva anilor nouăzeci („«Eu însumi» există nu *în sine* sau *pentru sine*, ci pentru urmașii Sinelui pentru *memoria* pe care Sinele îl anticipează în urmași (...). *Eu mă văd pe mine în ochii altora*”, ibidem, p. 34) (s.n.).

„Romanul”, afirma Bahtin, „ar trebui să devină pentru lumea contemporană ceea ce a însemnat epicul pentru lumea antică, [adică] o *activare a valorilor*, ca subiect, a *tradițiilor naționale*, ca sursă (...) și o instalare a *distanței*, absolut necesare, între lumea epică și realitatea contemporană (...), [o reflectare] a vremurilor imemoriale când poetul, autorul și auditoriul se confundau, trăind în același timp și spațiu și având *aceeași ierarhie de valori* (...). Lumea reprezentată, marcată de distanța epică este spațiul acoperit de tradiția națională” (ibidem, pp. 10 – 13).

De la bun început, teoreticianul rus își asumă și se confruntă cu

dificultatea unui demers, menit să formuleze o *teorie* (imposibilă) *despre roman*, un gen fluid, cu o structură generică plastică ce continuă să se dezvolte, spre deosebire de celelalte genuri pe care le consideră intrate în literatură ca forme fixe, preexistente, moștenite și al căror „proces de formare se află în afara observației, fundamentată istoricește” (ibidem, p. 4). Ca și alte genuri, romanul încearcă, fără a reuși, să-și dezvolte propriul canon, dar, spre deosebire de acestea, care și-au definit trăsăturile sub pecetea unor *modalități de expresie* mai vechi decât limba scrisă (reținând caracteristici ale oralității), romanul, mai tânăr decât limba scrisă, s-a dovedit a fi mai receptiv, din punct de vedere organic, la „forme noi de percepție al unui [spațiu al] tăcerii” cum este textul scris (ibidem, p. 3). Creat prin interacțiunea reciprocă între genuri, din specii străine, romanul se naște dintr-o relație particulară, tensionată de acțiunea lui subversivă, demitizantă, prin care opune rezistență limitărilor, fixității și rigidității formale ale altor genuri și de aceea, după cum afirmă Bahtin, este exclus ulterior din *Poeticile* clasice ale lui Aristotel, Horațiu și Boileau care concepeau literatura ca întreg și ca expresie a unei interacțiuni armonioase între genuri (ibidem, p. 5). În mod paradoxal, romanul descoperă că „nu există armonie prin limitare reciprocă”, se delimitează prin focalizare asupra „diferenței” și se naște „parodiind alte genuri [expunând] caracterul convențional al formelor și al limbajului acestora” (ibidem, p. 5): „Când romanul devine dominant”, afirmă Bahtin, „Limbajele convenționale ale genurilor strict canonice încep să sune astfel, diferit, prin comparație cu perioada în care romanul nu era inclus în formele superioare („high forms”) ale literaturii” (ibidem, p. 6). *Stilizarea parodică* a genurilor canonice desemnează sursa, modalitatea și procesul devenirii romanului prin capacitatea acestuia de a critica și de a se autocritica. Considerată retrospectiv, acțiunea însoțește și reflectă procesul de dezvoltare a unei lumi noi, aflată în prefacere și în căutarea unei alte paradigme expresive, în aceeași măsură, romanul anticipează dezvoltarea literaturii însăși, ca proces dinamic, circumscris de Bahtin spiritului renovărilor generice, după cum s-a arătat, prin contaminarea genurilor canonice cu ideea de „proces” și „incompletitudine”. Problema este reluată ulterior de Frye, pentru care „autonomia” indică forța de atracție a „orbitei romanului” și „înghițirea” altor genuri de către acesta, acțiune care coincide cu

direcția principală înspre care se îndreaptă literatura ca întreg: „Pe măsură ce *mitul ficțional* continuu începe să devină tot mai iluzoriu, iar textul se fragmentează în părți tot mai mici”, susține N. Frye, „ea [literatura] ne apare ca un *lanț de epifanii*, o înșiruire *discontinuuă*, dar bine ordonată, de momente semnificative ce indică *cunoașterea* sau *viziunea*” (s.n.). Literatura, ca lanț de epifanii și înșiruire discontinuuă, raportată la procesul de fragmentare al mitului ficțional, traduce în limbajul vizionar al teoreticianului canadian devenirea-brmelor *literaturii ficționale*, printr-un proces care acceptă *continuitatea în discontinuitate* și fundamentează formele ca proces semnificativ continuu, pe baza unei relații de interferență și tranzacție inter-generică care presupune transfer, un colaps al ierarhiei și, ca urmare, *hibridizarea formelor*. Frye nu este direct interesat în procesul de hibridizare, ci în relația de *transfer și continuitate în discontinuitate* realizată prin colapsul ierarhiilor: „literatura (...) și-a mutat centrul de greutate către *modul ironic*; de la literatura premedievală, strâns legată de miturile creștine, clasice târzii, celtice, teutone (...), la literatura medievală creștină, ca mit de import ce înghite toate celelalte mituri rivale [până la] reapariția ironiei în cadrul mitului, reflectând tendința artistului ironic *de a reveni la faza oraculară* (...) și epoca modernă, un apocalips dominat de frustrări, căreia îi va urma o reîntoarcere la vremurile premergătoare lui Tristan” 109 (s.n.).

Revenind la teoria bahtiniană despre roman, acesta ajunge la concluzia, previzibilă de altfel și pe care o și anticipează, că demersul este imposibil și că descoperirea unui canon intern, prin definirea romanului ca gen ficțional „fix”, sfârșește prin catalogarea și descrierea invariantelor, adică a formelor (ibidem, p. 8). Bahtin se confruntă lucid cu propriul eșec, afirmând că nu se poate izola nicio caracteristică stabilă a romanului „fără riscul de a descoperi că aceasta se descalifică imediat ca și trăsătură generică” (ibidem, p. 8) și oferind mai multe exemple (romanul de intrigă și de acțiune, în condițiile existenței romanului bazat pe descriere, romanul ca gen al prozei, în condițiile existenței romanului în versuri etc). Așa-zisele caracteristici generice și definiții normative se constituie doar în criterii taxonomice anulate de multe alte criterii care apar în „procesul dinamic” reprezentat de Romanul însuși. Concluzia la care ajunge și la care dorim să ne referim este legată de confruntarea romanului cu alte genuri și cu el însuși, cu

variante care domină la un moment dat (ibidem, p. 9). Intuim în această remarcă o atitudine critică indirectă față de celelalte genuri și față de relația pe care acestea o mediază cu realitatea înconjurătoare și care se reflectă în construcția eroului, în caracterul său neschimbabil, neconformă evoluției firești, naturale a individului sau reflectată în construcția realității, în caracterul neverosimil și abstract al realității explorate, într-un cuvânt, o critică severă a „poeticității” și „literarității” celorlalte genuri¹¹⁰.

Valoarea acestor observații, raportată la trăsăturile fundamentale care disting romanul de alte genuri (*caracterul stilistic tri-dimensional*, legat de conștiința lingvistică manifestată în roman (...), schimbarea radicală a *coordonatelor temporale*, reprezentate în imaginea literară [și] *deschiderea unei noi zone pentru structurarea imaginii literare* (...) o zonă de contact maxim cu prezentul, cu contemporaneitatea” 111) (s.n.) trebuie apreciată azi din perspectiva pe care acest comentariu îl deschide asupra literaturii ca act de comunicare prin mijloace specifice (a se vedea relația între real, fictiv și imaginar și concepția lui W. Iser despre „structura *ternară*” pe care o conținem și o proiectăm), asupra rolului „Autorului” și asupra importanței receptorului. Sunt judecați de valoare pe care Bahtin le exprima într-o perioadă în care se instalase în lume certitudinea cu privire la disoluția „Centrului”, cu tot ceea ce noțiunea exprimă sau reprezintă. El recunoaște în „interrelația organică” stabilită între trăsăturile fundamentale ale genului romanesc specificitatea „europenizării”, un proces de tranziție în istoria civilizației continentului, spre o societate deschisă: „o multitudine de limbi, culturi și valori diferite devin actuale în Europa” (ibidem, p. 12) marcând astfel „ieșirea dintr-o societate semipatriarhală, izolată social și surdă din punct de vedere cultural și intrarea [într-o lume] bazată pe relații și contacte inter-lingvistice și internaționale” (ibidem, p. 12).

Actualitatea observațiilor lui Bahtin legate de problema „Autorului” și literaturii ca act de comunicare își au sursa în afirmarea caracterului „poliglot” al genului, apărut într-o lume poliglotă („Perioada limbilor naționale care coexistă, dar sunt surde una față de alta (...), a limbilor care se descoperă prin raportare la celelalte”, ibidem, p. 12) și în tipul specific de relație stabilit între roman și lume, o stare de coexistență și de deschidere spre comunicare, în regim

dialogic. Relația include „Autorul”, „Lumea eroilor” și „Cititorul”, deopotrivă, iar aceștia o acceptă ca dialog cu „Celălalt”. Un dialog în care „Autorul” se afirmă ca punct fix (ca repetare nesfârșită a *diferenței*), a zonelor de interferență și transfer, datorită situării sale în ceea ce Bahtin denumește „zona familiară de contact cu lumea” (ibidem, p. 28). În fapt, este o *zonă a comunicării și a combinațiilor hibride* între „limba auctorială care descrie” și „limba descrisă a eroului” (ibidem, p. 27). „Autorul” este unul dintre factorii de restructurare a imaginii individului în roman; „Autorul” ca imagine a *Eului individual* și a *Sinelui multiplu*, cel care reunește în forma romanească „imaginea despre Sine și imaginea despre Sine ca Celălalt” (ibidem, p. 37). Este raportul dintre „Eu” și „alteritate”, aspect în care intuim gemenele viziunii naratologice bahtiniene asupra construcției „punctului-de-vedere”, atât de semnificativ pentru romanul modern și cu o evoluție subtilă în romanul interbelic modernist și viziunea bahtin-iană asupra subiectivității individului (în variatele sale forme de întrupare), care devine un obiect al experienței și reprezentării romanești ce comunică și se comunică. „Epicul” afirmă Bahtin „se dezintegrează când începe căutarea unui nou *punct de vedere asupra sinelui propriu*, fără nicio intervenție a punctelor de vedere ale altora (...)”. Gestul romanesec expresiv apare ca o *deviere de la normă*, dar eroarea comisă este un indiciu al importanței ei pentru subiectivitate” 2 (s.n.). Restructurarea imaginii individului este importantă și din perspectiva „modelului temporal” al lumii în care se mișcă și care, în accepțiune bahtiniană, este o lume a prezentului în mișcare neîntreruptă, în această lume evenimentele, obiectele, fenomenele și lucrurile descriu procesul incomplet al unei „*lumi-care-se-construiește*” („Când prezentul devine centrul orientării umane în timp și în lume, timpul și lumea își pierd caracterul complet, ca întreg și ca parte (...) deci modelul temporal al lumii se schimbă radical: o lume în care nu există un prim cuvânt, iar ultimul cuvânt nu a fost spus”, ibidem, p. 30). Aici se petrece dezintegrarea individului, subiectivitatea sa devine obiectul reprezentării, iar individul însuși „preia inițiativa ideologică și lingvistică necesară pentru a schimba natura propriei imagini” (ibidem, p. 37). După cum s-a demonstrat, multiplicarea punctului-de-vedere indică o soluție imaginară a Subiectului pus în fața unui spațiu al contradicțiilor. Subiectul marchează frontierele

interioare ale spațiului formei imaginate, în care experiența lumii, dar și a Persoanei devine *vizibilă*. *Pluritatea perspectivelor* create prin figurare este modalitatea dinamică de a da formă, actualizând și obiectivând realitatea în centrul căreia se află subiectul. De aceea, într-o lume în care Individul devine ideologul propriei naturi, realitatea este concepută ca *posibilitate alternativă* („una din multe realități posibile, care poartă cu sine alte posibilități”, ibidem, p. 37).

Dincolo de ideile novatoare pentru vremea în care au fost elaborate, de valoare și factuale, ca demers absolut necesar pentru înțelegerea unei instalări dominante a genului ficțional în lumea contemporană, perspectiva deschisă de Bahtin poate fi o sursă a spiritului în care autorii contemporani nouă se referă la „totalitatea care își află centrul altundeva”, adică exact în zonele de interferență a culturilor și literaturilor și, nu în ultimă instanță, poate reprezenta semnul schimbării paradigmei teoretico-literare, în judecata textului ca expresie a relației inter-lumi (non-mimetice).

NOTE

1.2.3.

Saul Kripke, *Semantical Considerations on Modal Logic*, *Acta Philosophica Fennica*, 16, 1963, pp. 83 – 94: conceptului de *Lume* i se atribuie acela de organizare ontologică globală, implicând diferențieri globale impuse de conținutul ontologic între ceea ce este actualizat și ceea ce este *ipotețic actualizat*. Rum Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, London, Cambridge University Press, 1994, p 106. Entitate: toate componentele domeniului ficțional. Folosirea conceptului de entitate împrumutat din logică pare a contrazice definirea pragmatică a ficționalității pentru că, din punct de vedere filosofic, ele pur și simplu *nu există*; ele sunt *individualizate* și *interacționează* prin relații concrete, dar sunt non-existente. Cu toate că entitățile ficționale nu există *din punct de vedere logic*, ele există în *practica culturală* (ex: trăsăturile unui personaj care a devenit o *figură emblematică* pentru o cultură: Ion/Rebreanu; Don Quijote/Cervantes).

4. Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's „Diary of a Writer” and the Traditions of Literary Utopia*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 39.

5. cf. Jonathan Cuâler, *Structuralist Poetics*, Ithaca, Cornell

University Press, 1975/1981; „Fiction is context bound, but context is boundless V Ficțiunea este legată de context, dar contextul este nelimitat”.

6. G.S. Morson adoptă conceptul de „contract ficțional”, declarându-l împrumutat de la Lev Tolstoi.

7. idem, op. cit., 1981, p. 42.

8. Martin Price, The Irrelevant Detail and the emergence of Form, în *Aspects of Narrative*, New York, Columbia University Press, 1971, p. 91.

9. Ruth Ronen, op. cit., 1994, p. 76.

10. Printre cei mai frecvenți marcatori de ficțiune se numără „*ca și cum*” *T ca și când*” (Als-Ob/As-If), „*astfel spunând*” („say se”) și „*implicarea imaginativă*” („make-believe”).

11. Gregory Bateson, A Theory of Play and Fantasy, New York, Ballantine, 1972.

12. G.S. Morson, op. cit., 1981, p. 44: „Enunțurile fictive nu sunt spuse ci sunt, mai degrabă, reprezentate pentru că autorii lor nu poartă răspunderea pentru acestea în același mod în care ar purta-o în cazul unor afirmații non-fictionale”.

13. Barbara Hermstein Smith, Margins of Discourse, apud. G.S. Morson, op. cit., 1981, p. 44.

14. Hayden White, Tropics of Discourse; Essays în

Cultural Criticism, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978/1985, pp. 1 – 2. IS. Jean Piaget, The Child and Reality: Problems of Genetic Psychology, New York, Arnold Rosin, 1973, p. 15; revoluția Copernicană: „narațiunea unui spațiu general care cuprinde toate variantele individuale de spații [egocentrice], incluzând toate obiectele care devin *solide și permanente, cuprinzând trupul însuși ca un obiect, printre altele și dislocările coordonate și capabile* de a fi deduse și anticipate în relația cu dislocările propriu-zise”.

16. Vladimir Propp, Morfologia basmului, București, Editura Univers, 1970; de asemenea, André Jolles, Formes simple, Paris, Editions du Seuil, 1970.

17. Wolf Dieter Ştempel, Aspects generique de la reception, în *Theorie de genres*, Paris, Editions du Seuil, 1986 p. 168; „Receptarea literaturii este în ultimă analiză *experiența producției semiotice* a unei noi configurații generice”, p. 170; „Textul se constituie ca expresie în

momentul în care i se atribuie un *statut generic*", p. 176.

18. Jean-Marie Schaeffer, Du texte au genre, în *Theorie de genres*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 184.

19. Gerard Genette, Palimpseste, Paris, Editions du Seuil, 1982, și Introducere în arhitext: Ficțiune. Dicțiune, București, Editura Univers, 1994. Categoriile de hipertext, intertext, paratext și metatext definesc relațiile sau perechile de relații dintre texte; arhitextul definește o *relație de apartenență*.

20. Fredric Jameson, The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act, London, Routledge, 1981/1993 și G.S. Morson, The Boundaries of Genre, Dostoevsky's „Diary of a Writer” and the Traditions of Literary Utopia, Austin, University of Texas Press, 1981.

21. Northrop Frye, The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance, Harvard, Harvard University Press, 1976: vitalitatea romanului pe care autorul o consideră a fi *sursa principală* și paradigma a oricărei povestiri sau act al povestirii.

22. F. Jameson, op. cit., 1981/1993, p. 106.

23. cf. Voloșinov-Bakhtin: Two trends of thought in the philosophy of language, în Tv. Todorov, *Mikhail Bakhtin „The Dialogical Principle”: Theory and History of Literature*, vol. 13, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

24. Johan Huizinga, Homo Ludens, București, Editura Humanitas, 1998.

25. Alistair Fowler, Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes, Cambridge, Mass., MIT, Harvard University Press, 1982, p. 56: „Modurile sunt o selecție de tipuri care au puține reguli [dar] ele evocă o *modalitate istorică* prin eșanioanele [selectate] din repertoriul intern” și Robert Scholes, The Modes of Fiction, în *Towards a Structuralist Poetics of Fiction*, pp. 81 – 82, New Haven and London, Yale University Press, 1976: „modul este o viziune de ansamblu [definită] prin *afinități* și *incompatibilități* cu alte moduri (...). Toate textele ficționale sunt reductibile la trei tonuri, care se bazează pe trei raporturi între *lumea ficțională* și *lumea experienței*: romantic, satiric și realist. Ele corespund modurilor *romanțului*, *satirei* și *istoriei*” (s.n.). N. Frye, Anatomia criticii, București, Editura Univers, 1972; R. Jakobson, Two Aspects of Language and Two Types of Linguistic Dis-turbances, în *Fundamentals of Language*, Jakobson and

Morris Halle (eds.), The Hague, Mouton, 1956; G. Genette, Disours du recit, în *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972; A.J. Greimas, Semantique Structurale, Paris, Larousse, 1966; idem, Du Sens, Paris, Editions du Seuil, 1970; Joseph Frank, Spațial Form în Modern Literature, în *Criticism*, M. Schorer, J. Miles and G. Mckenzie (eds.), London, Harcourt Brace, 1948/1982; John Hagopian, Symmetry în „Cât in the Rain”, în *Critical Essays*, Jackson Benson (ed.), Durham, Duke University Press, 1975; Hayden White, Tropics of Discourse, Baltimore, The John's Hopkins University Press, 1978.

26. A. Fowler, op. cit., 1982, p. 109.

27. ibidem, op. cit., 1982, p.278 și p. 22: (1) „Nu există nicio îndoială că genul are legătură, în primul rând, cu *comunicarea*. Este un *instrument* și nu un mod de a clasifica sau de a prescrie; genul este *semnificație*”, (2) genul este un principiu organizator care face posibilă întreruperea cercului hermeneutic în vederea reconstituirii unor opere mai vechi sau mai dificile”.

28. Wayne Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago, The University of Chicago Press, 1961/1983.

29. N. Frye, The Secular Scripture. A Study of the Structure of Românce, Harvard, Harvard University Press, 1976 p. 9, 11.

30. Tv. Todorov, Poetica fantasticului, București, Editura Univers, 1982.

31. A. Fowler, op. cit., 1982, p. 16.

32. E.D. Hirsch, The Concept of Genre, în *Validity în Interpretation*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, p. 268.

33. F. Jameson, The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act, London, Routledge, 1981/1993; G.S. Morson, The Boundaries of Genre, Austin, University of Texas Press, 1981 și Frank Kermode, The Sense of an Ending, London, Oxford University Press, 1967.

34. Fowler îl critică pe Kermode pentru libertatea acordată de acesta cititorului, (op. cit., p. 266) și crede în determinismul istoric al operei; de asemenea, îl acuză pe Hirsh de fixism în ceea ce privește forma *euristică* a genului. La rândul său, Hirsh percepe formele euristice elaborate de Frye ca fiind mai degrabă *constitutive*, iar Frye este acuzat de Todorov pentru că este prea *teoretic*, neglijând istoria.

Christine Brooke-Rose îl corectează pe Todorov, arătând că *arhetipurile sunt istorice*, (Palimpsest History, în *Interpretation and Overinterpretation*, London and Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 125 – 139).

35. F. Jameson, op. cit., 1981/1993.

36. idem, op. cit., 1981/1993, p. 141: „În forma sa puternică, un gen este esențialmente un mesaj socio-simbolic; cu alte cuvinte, forma este imanent și intrinsec *o ideologie a adevăratului sens al cuvântului*”.

37. A. Fowler, op. cit., 1982, p. 55.

38. M.L. Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, p. 99.

39. Ruth Ronen, op. cit., 1994, p. 83.

40. idem, op. cit., 1994, p. 82.

41. idem, op. cit., 1994, p. 88.

42. W.R. Irwin, *The Game of the Impossible*, Urbana, Illinois University Press, 1976, p. 9.

43. W. Iser, op. cit., 1993, p. 171.

44. idem, op. cit., 1993, p. 216.

45. Unul dintre primii autori care au constatat că *actul* și *dublarea* sunt compatibile cu ficționalitatea a fost Barbara Hermstein Smith: *On the Margins of the Discourse. The Relation of Literature to Language*, Chicago, 1978, p. 29; „The essential fictiveness of novels, however, is not to be discovered in the unreality of the characters, objects and events, but in the unreality of the alludings themselves. În other words, în a novel or tale, it is the *act of reporting events, the act of describing persons*, and referring to places, that is fictive”.

46. Pentru analiza cuprinzătoare a activării imaginarului, Wolfgang Iser: *The Imaginary*, în op. cit., 1993, pp. 171 – 238; „*imaginarul ca facultate*” (a subiectului); *imaginarul ca act* (al conștiinței) și *imaginarul radical* (al psihicului și al realității socio-istorice).

47. W. Iser, op. cit., 1993, p. 228: „The doubling manifests itself as a *play space* in which all the different discourses come together to form the matrix that enables the text to end up with a potentially infinite variety of relations to its surroundings”.

48. Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of the Fire*, London, Quartet, 1987, p. 59.

49. Michele Le Doeuf, *The Philosophical Imaginary*. London, Athlone, 1989, p. 2.
50. J. Derrida, Force and Signification, în Th. Docherty (ed.), *Postmodernism: A Reader*, London, Routledge, 1993, pp. 16 – 17.
- 51.cf. Tv. Todorov, *Grammaire du Decameron*, Paris, Monton, 1969 și A.J. Greimas, *Narrative Grammar: Units and Levels*, în *Modern Language Notes*, 1971, 86: 6, pp 793 – 806.
52. Mike Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
53. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
54. R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des recits*, în *Poétique du recit*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
55. Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, p. 127.
56. R. Barthes, op. cit., 1977, p. 79.
57. F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
58. G. Genette, *Narrative Discourse*, Oxford, Blackwell, 1980 și *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca. Cornell University Press, 1988.
59. idem, *Palimpseste: La Littérature au Second Degré*. Paris, Editions du Seuil, 1982.
60. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, London, Harmondsworth, 1961/1987 („tabulation of the forms the author's voice can take”, p. 150).
61. Norman Friedman, *Point of View în Fiction: The Development of a Critical Concept*, PMLA, LXX (1955) /London, Macmillan, 1967.
62. Henry James, Roderick Hudson, *Preface*, New York, Scribner's, 1936.
63. Michael Serres, *Les origines de la geometrie*, Paris, Flammarion, 1993.
64. cf. M.L. Ryan, *The modes of narrativity and their visual metaphors*, în *Narrative is Nice*, Berben-Masi J. (ed.), *Style*, 26: 3 (Făli); de asemenea, Shlomith Rimmon-Kennan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Methuen, 1983; Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York, Vintage, 1984; Katherine Hayles, *Postmodern Parataxis: Embodied Texts*,

Weightless Information, în *American Literary History*, Oxford, Oxford University Press, vol. 2, no. 3, Făli 1990.

65. Paul Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*, New York, Semiotext (e), 1991.

66. idem, op. cit., 1991, p. 111.

67. cf. W. Iser, op. cit., 1993: *imagarul* este definit dintr-o perspectivă triplă; ca facultate a *subiectului*, ca act (al conștiinței), ca radicalizare a psihicului sub influența condițiilor socio-istorice.

68. Michael Serres, *Hernies în L'Interference*, Paris, Minuit, 1972.

69. Nelson Goodman, *The Structure of Appearance*. New York, Bobbs-Merrill, 1951, pp. 320 – 327: Some Types of Nonliniar Array (există rețele *pătrate*, *triangulare*, *cubice* și *tetraedrice* opuse structurilor în serie și structurilor poligonale; ele sunt caracterizate de multiple vecinătăți și imaginează o structură tri-dimesională).

70. M. Serres, op. cit., 1972, p. 16: „Mon sit, des lors, comme penseur, comme être du monde, comme être plonge irremediablement dans la cîte savante et culturelle, comme epistemologue, est ce *site sans site*, ce point toujours decentre puisque indefiniment mobile, ce lieu sans lieu (...) le long duquel je traverse une multiplicité de reseaux”.

71. idem, op. cit., 1993, p. 77.

72. ibidem, *La Naissance de la Physique dans le Texte de Lucrece: Fleuves et Turbulences*, Paris, Minuit, 1977, p. 170.

73. P. Ricoeur, *Metafora vie*, București, Editura Univers, 1984, p. 229: „funcția referențială este abolită (...) sau mai curând *dedublată* (...) [pentru că] mesajul este centrat asupra lui însuși, iar *funcția poetică* este mai importantă decât *funcția referențială*”.

74. H. White, *Tropics of Discourse*, Baltimore, The John's Hopkins University Press, 1978, p. 5, 6.

75. idem, op. cit., 1978, p. 4.

76. cf. K. Walton, *How Remote are Fictional Worlds from the real World?* în *Journal of Aesthetics and An Criticism*, 1978, pp. 11 – 23 și John's Woods, *The Logic of Fiction: A Philosophical Sounding of Deviant Logic*, The Hague, Mouton, 1974: analizează fundamentul logic și ontologic al propozițiilor ficționale pentru a determina diferența între două propoziții care, din punct de vedere sintactic și semantic,

par a avea o structură asemănătoare și, totuși, una dintre ele se referă la o stare (trecută) de lucruri actuală și la existențe. Filosofia pragmatică tratează ficțiunea ca aparținând domeniului *semanticii* sau *logicii propozițiilor* și nu ca parte integrantă a *teoriei textului*. În teoria textului, pentru *modelele semiotice* produse de Greimas și *gramatica textului* produsă de Van Dijk ficționalitatea nu are nicio importanță.

77. Lew S. Wygotski, Unendliche Verdoppelung în *Psychohgie der Kunst*, Dresden, Dresden Verlag, 1976, pp. 329: teoria celor două centre ca dualitate constitutivă în acțiune.

78. P. Ricoeur, op. cit., 1984.

79. W. Iser, op. cit., 1993: imaginarul ca *act al conștiinței* și imaginarul radical (ca act al psihicului și al condițiilor socio-istorice).

80. idem, op. cit... 1993: jocul dual între doi poli ai reflexivității.

81. ibidem, op. cit. punerea *în scenă* reprezintă simultaneitatea celor ce se exclud reciproc, p. 21; *dublul* se manifestă ca spațiu de joc, p. 228.

82. cf. S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, London, Oxford University Press, 1958, apud W. Iser, op. cit., 1993, p. 188: definirea facultăților imaginative prin prisma teoriei subiectului izolează (a) *imaginația primară* (care, repetând, schimbă natura) și (b) *imaginația secundară* (modelează printr-o mișcare oscilatorie de la mental la natură; prin descompunere-recompunere sau/și combinare-separare).

83. H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in the 19th Century Europe*, Baltimore, The John's Hopkins University Press, 1973/1990.

84. J. Derrida, *Structura, Sign and Play in the Discourse of Human Science*, în *The Language of Criticism and the Sciences of Mân*, R. Macksey and E. Donato (eds.), Baltimore, The John's Hopkins University Press, 1972, p. 260.

85. M. Serres, *L'Interference*, Paris, Editions Minuit, 1972, p. 129.

86. ibidem, *Les Origines de la Geometrie*, Paris, Flammarion, 1993, p. 120, 121.

87. G. Deleuze, *Difference et Repetition*, Paris, Presse Universitaires de France, 1968.

88. J.F. Lyotard, *Discours, Figure*, în *The Lyotard Reader*, A. Benjamin (ed.), Oxford, Basil Blackwell, 1991.

89. F. Jarneson, op. cit., 1981/1993, p. 19.

90. ibidem, op. cit., 1981/1993, p. 144.

91. Marie-Laure Ryan, op. cit., 1990, p. 571: Criteriile de selecție generică (focalizarea tematică și filtrare stilistică) care determină etichetări generice sunt: (a) coerența istorică (*confabulația istorică* se deosebește de fantezie, care permite amestecul personajelor și obiectelor din diferite perioade; de aici rezultă importanța anacronismului în romanul contemporan postmodern) și (b) credibilitatea psihologică (relația este alterată în diverse moduri: caracterul unidimensional al figurilor simbolice, viața interioară rudimentară a personajului în basm și S.F.). Dintr-o proprietate redundantă, credibilitatea devine o trăsătură distinctivă într-un text care prezintă o combinație novatoare.

92. ibidem, op. cit., 1990.

93. W. Iser, op. cit., 1993; Brian McHale, op. cit., 1987; T.

Pavel, op. cit., 1986; Dorit Cohn, în Signposts of

Fictionality: A Narratological Perspective, 1990

remarcă faptul că teoreticienii anilor optzeci au eliminat naratologia în definirea ficționalității, definind-o din perspectiva altor domenii (logică, ontologică, fenomenologică, pragmatică, teoria actelor de vorbire, deconstructivismul, semantica). Deși prin titlu și conținut lucrările multor teoreticieni se limitează la narațiuni ficționale (Seyrnoir Chatman.

Story and Discourse, 1978; Shlomit Rimmon-Kenan.

Narrative Fiction in Contemporary Poetics, 1983), naratologii ignoră, de fapt, linia de demarcație între ficțiune și non-ficțiune. Alți teoreticieni nu își restrâng sfera referințelor (R. Barthes, Introducere în analiza structurală, 1966 și G. Genette, Discursul narativ)

sau își declară intenția de a se referi la non-ficțiune

(Mike Bal, 1985 și Gerald Prince, 1982).

94. G.S. Morson, op. cit., 1981.

95. N. Frye, Anatomia criticii, București, Editura Univers, 1972, p. 63: „Imitarea în literatură nu are ca rezultat adevărul sau realitatea, ci plauzibilitatea care variază, de la o simplă concesie, la un principiu inviolabil”.

96. Noțiunea de *dislocare* a fost definită de Frye în Anatomia criticii (1957) și reluată în The Secular Scripture (1976) și ea se referă

la *dislocarea criteriului de adevăr* în formele tradiționale. Noțiunea este preluată în teoriile non-mimetice și indică procesul prin care preocupările existențiale sunt descentrate și recentrate (transferate) în sistemul realităților textuale (cf. M.L. Ryan, B. McHale și alții.)

97. N. Frye, *Dubla viziune*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1993 p. 37, 57.

98. ibidem, op. cit., 1993, p. 15, 29.

99. W. Iser, op. cit., 1993, p. 306.

100. F. Jameson, op. cit., 1981/1993, pp. 145 – 147.

101. M. Bahtin, *Metoda formală în știința literaturii*, București, Editura Univers, 1992, p. 173.

102. David Lodge, *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, London, Routledge, 1990, p. 21.

103. M. Bakhtin, *Response to a Question from Novi Mir în Speech Genre and Other Late Essays*, Austin, University of Texas Press, 1986.

104. ibidem, op. cit., 1986, p. 7.

105. M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, București, Editura Univers, 1982.

106. M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, București, Editura Univers, 1970, p. 147.

107. M.M. Bakhtin, *Epic and the Novel*, în Michael Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination*, Austin, Texas University Press, 1981.

108. N. Frye, op. cit., 1972, p. 416.

109. ibidem, op. cit., 1972, p. 40, 46.

110. M. Bakhtin, op. cit., 1981, pp. 9 – 11; Descoperind în prefața romanului *Tom Jones* de Henry Fielding o variantă de teorie a romanului, elaborată în secolul XVIII și reformulată mai târziu de Hegel, Bahtin argumentează valabilitatea unor *condiții preliminare* pe care romanul trebuie să le îndeplinească pentru ca teoria să contureze (fără a putea stabili cu certitudine) un *canon* al acestuia: (a) romanul este aplicabil la alte genuri ale literaturii imaginare; (b) eroul nu trebuie să fie *eroic*, ci *ridicol și grav totodată sau să împărtășească valori ale eroului epic și tragic (o combinație de trăsături pozitive și negative)*, să nu fie fie un personaj complet și neschimbabil, ci unul imaginat în evoluție (*care învață de la viață*), (c) romanul trebuie să se constituie pentru lumea contemporană în ceea ce a însemnat epicul pentru lumea antică, sub raportul valorilor transmise.

111. ibidem, op. cit., 1981, p. 11.

112. cf. M. Bakhtin, op. cit., 1981, p. 38 și p. 39: Din punct de vedere formal, apariția romanului este legată de dispariția *distanței* epice prin care lumea oamenilor devine familiară, iar obiectul reprezentării artistice este realitatea contemporană: „Romanul se structurează în zona contactului direct cu realitatea cotidiană a experienței personale și imaginației creatoare libere”.

3. „FORMA”: DISCURS METAFORIC-DISCURS METONIMIC ÎN ROMANUL

ROMÂNESC CONTEMPORAN

„Romanul nu examinează realitatea, ci existența, iar existența nu e ceea ce s-a petrecut, existența e câmpul posibilităților omenеști, tot ceea ce omul poate să devină, tot ceea ce el este capabil să înfăptuiască”.

Milan Kundera

3.1. Premise

După cum s-a demonstrat, actualitatea unor observații cu privire la problema „Autorului” și a romanului (literaturii), ca act de comunicare, își are sursa în afirmarea caracterului poliglot al genului, apărut într-o lume poliglotă și în tipul specific de relație stabilită între roman și lume, o stare de coexistență, de interferență și transfer. Relația include „Autorul”, „Lumea” și „Cititorul” deopotrivă, care se deschid spre comunicare, în regim dialogic cu „alteritatea” („Celălalt”), în acest „regim dialogic”, „Autorul” se afirmă ca „punct fix” al interferenței și transferului multilingvistic, datorită situării sale într-o „zonă familiară de contact cu lumea” 1, ca mediator al combinațiilor hibride între „limba auctorială care descrie” și „limba descrisă a eroului” (ibidem, p. 27). De asemenea, s-a demonstrat rolul semnificativ al romanului în restructurarea imaginii individului, cu referire expresă la Autor ca imagine a Eului individual și a Sinelui multiplu și cu referire la „Cititor” pentru că romanul reunește în formele sale „imaginea despre Sine și imaginea despre Sine ca Celălalt” (ibidem. p. 37). Am convenit că romanul se reprezintă într-o relație directă cu o *zonă de contact cu o realitate în desfășurare*. Ca urmare, el imaginează un model al lumii, ca mișcare neîntreruptă, ca „lume-care-se-construiește”.

Am simțit nevoia unei astfel de reconsiderări a imaginii individului, din perspectiva pe care comentariul îl deschide în judecata

literaturii, ca act de comunicare referitor la perioada în care se instalase certitudinea (modernistă) cu privire la disoluția „Centrului”, cu tot ceea ce exprimă sau reprezintă aceasta. Am recunoscut în fenomenele descrise specificitatea tranziției în istoria civilizației europene ce configurează drumul de la o societate închisă, izolată cultural, delimitată, și îndreptată spre ea însăși, căutând să reprezinte și, ulterior, să exploreze propriile realități, „drumul-parcurs” spre o societate „europenizată”, deschisă, bazată pe relații și contacte inter-lingvistice sau, așa cum a fost ea imaginată de Bahtin, ca „o multitudine de limbi, culturi și valori diferite [care] intră în actualitate în Europa” 2, în acest context, problema „Individului” și a „Identității” este nu numai importantă, dar și necesară, iar formularea problematicei este răspunsul simbolic dat relației cu „Celălalt” în sensul în care existența „Celuilalt” (din alt spațiu) este marcată identitar (individual), identitatea devenind o frontieră interioară care îl determină pe „Eu” în raport cu „Celălalt”. Romanul este acela care transformă acest „drum-parcurs” într-o desfășurare spațială în care experiența lumii și a Individului/Subiectului devine vizibilă.

3.2. Discursul între „Lexis” și „Poesis”: limbaj *poetic* – limbaj *romanes*

Cercetarea își croiește drumul prin *abordarea retorică a formei*, mai precis prin modelul retoric al tropologiei, din perspectiva în care Paul Ricoeur definește declinul retoricii și în care Hayden White o demonstrează: „cu începere de la greci, retorica s-a redus într-adevăr treptat la teoria elocuției, prin amputarea celor două părți principale ale sale, teoria *argumentației* și teoria *compoziției*; la rândul ei, teoria elocuției sau a stilului s-a redus la o *clasificare a figurilor*, iar acestea, la o *teorie a tropilor*. *Tropologia* însăși nu a mai acordat atenție decât cuplului constituit din *metaforă* și *metonimie*, cu prețul reducerii celei de a doua la contiguitate și a primei la asemănare” 3 (s.n.). Înțelegem prin tropi echivalentul lingvistic al unui „mecanism psihologic de apărare” (Harold Bloom, *A Map of Misreading*, 1975) împotriva semnificației literale în discurs, de aceeași factură cu represia, regresia și proiecția. Prin tropi, discursul înregistrează o deviere de la o anumită semnificație spre alta, concepând (Lat. *concupere/a* concepe, *a-și imagina*, a pune la cale) ceea ce este „corect” și „adevărat” în realitate printr-o *mișcare* de la o modalitate prin care o noțiune (sau

fapt) se leagă de alta, subliniind *legătura* între lucruri pentru a putea fi exprimate în limbă. „Mișcarea figurată de tropi”, afirmă H. White, „este o mișcare ce violează canonul unei consistențe logice” (ibidem, p. 3).

Întâi, pentru că *definirea formei* este legată de funcționarea precisă a semnelor în mesaje de calitate poetică, de încrucișare particulară între cele două moduri de orânduire fundamentală ale acestora, *selecția* și *combinația* și, după cum s-a arătat, „nucleul de unde se instituie categoria formei este textul”, dar „teoria formelor ține de *altitudinea și cultura unei epoci*1 (s.n.). Prin urmare, „formele” demonstrează „voința de figurare [și] relațiile contingente care sunt moștenirea unei literaturi” 5. Din perspectiva poetică, selecția și combinația sunt mecanisme ale reprezentării (Aristotel, Poetica).

În al doilea rând, din perspectiva fenomenologică, *selecția* și *combinația*, ca *principii de organizare* ale secvenței, sunt *acte de ficționalizare* (W. Iser, 1993), cu funcții diferite, în principal interactive, menite să determine fuzionarea *realului* cu *imaginarul informa textului* sau ceea ce exprimă atitudinea scriitorului față de lume. Deci, *selecția și combinația sunt două moduri fundamentale de organizare ale Semnelor* în interiorul discursului, între secvențele sale și, ca acte de ficționalizare, cele două principii instalează relații posibile și constituie rețele între elementele textului ficțional. În acest sens, din punct de vedere teoretic, perspectiva non-mimetică asupra formei iluminează caracteristica principală a ficțiunii, aceea de *a fi total dependentă de constructele sale* – prin actul de construire a lumii (al unui narator sau al oricărui agent constitutiv), indicând faptul că problema existenței ficționale este o chestiune de retorică și că fuziunea între *real* și *ficțional*, în ficțiune, se concentrează asupra aspectelor retorice implicate în construirea acestora prin *puterea limbajului*.

În al treilea rând, în accepțiunea lui Jakobson, modurile de organizare ale secvenței în limbaj sunt legate fie de alegerea dintre *termeni asemănători* (principiul de similaritate), fie de alegerea dintre *termeni învecinați* care au elemente comune cu *altceva* (principiul contiguității). Oricum, în ambele situații, se poate observa existența *punerii în relație* a diverselor elemente care contribuie, conform ipotezei formulate și demonstrate de Iser, la „*relaxarea semnificațiilor lexice datorită influenței reciproce*” 6 (s.n.). Astfel, *Combinația*, ca act

de ficționalizare, produce *dispariția semnificației literale* și a funcției denotative a cuvântului, în consecință, *relația între cuvinte se manifestă prin intermediul efectelor pe care le produce*, cu toate că acestea *nu sunt verbalizate ca atare*. Ca urmare, funcția denotativă se transformă într-o funcție de figurare, făcând să apară discursul, căci, după cum afirmă Ricoeur, „A figura, vom spune noi atunci, înseamnă totdeauna a vedea ca, dar nu totdeauna a vedea sau a face să se vadă”. În acest sens, *Combinăția* poate fi” descrisă ca un raport care marchează o *alterare* („a vedea ceva ca altceva”), în aceeași manieră în care Jakobson și Ricoeur descriu *funcția poetică a limbajului* („o alterare a raportului dintre cele două axe ale limbajului”, ibidem, p. 226). Alterarea, se arată, *proiectează principiul de echivalență al selecției* asupra combinației, promovând *echivalența* (identică cu „Als-Ob” / „ca și cum”, „ca și când”) la rangul de procedeu constitutiv al secvenței, în condițiile în care *Selecția* lucrează asupra *realității referențiale* (Aristotel: „obiectivarea obiectului”). De aceea, ficțiunea ca ficțiune poate fi concepută *ca și când* ar fi o lume care figurează *altceva*, iar principiul de echivalență, identic cu „Auto-dezvăluirea”, în limbajul fenomenologic ziserian deschide o zonă între o lume empirică și o metaforă. Metafora, invocată de semne convenționale, se instaurează ca „discurs regizat”, afirmă Iser (1993), pentru că se plasează sub semnul lui „ca și când V’ca și cum”, în aceste condiții, discursul își ia forma prin *marcarea diferenței*, deci prin *alterare/deformare/dislocare* și nu prin ștergerea acesteia, instituind metafora poetică într-o poziție pivot, după cum demonstrează Ricoeur. El arată că metafora poetică reunește forma conceptuală și fluxul senzorial, stabilind *relații între aspectele particulare*, fără a șterge diferențele, și transformă discursul într-o posibilitate, ca *alternativă la lumea referențială*, simulând-o „ca și cum” ar fi o prezență implicită.

Dacă acceptăm ca adevărată supoziția lui Nietzsche, conform căreia granița dintre limbajul conceptual și cel figurativ este fluidă, iar poziția artistului ambivalență și contradictorie în modernitate, înțelegem *rolul jucat de metaforă* în scriitura modernistă. Percepția rapidă a relației prin extensie, încurajată de metaforă, semnifică spațializarea formei și preocuparea scriiturii moderniste pentru geometrii imposibile, structură și formă. După cum am demonstrat, există o legătură evidentă între poziția pivot a metaforei și conceptele

filosofice elaborate la începutul veacului XX, cu privire la relația între *abstracțiuni* (aparență, spirit) și *experiență* (durată, realitate), relație care a condus la configurarea a două atitudini complementare (recuperarea experienței imediate și inventarea formei), generatoare de „modernisme” (timpurii și târzii). Pe de altă parte, pozițiile filozofico-teoretice cu privire la noțiunea de realitate au permis interpretări (și uneori răstălmăciri) ale „realismului” ca și construct teoretic. De aceea, studierea *naturii* procesului și a *cauzelor* efectului a fost necesară în confirmarea postulatului conform căruia *teoria formelor* înregistrează, la sfârșitul secolului XX, o sinteză exprimabilă prin absorbția poeziei și logicii de către retorică (I. Vlad, 1996). În al patrulea rând, *modelul retoric al tropologiei* în abordarea teoretică a formelor romanului aduce precizări necesare și obligatorii, din perspectiva cercetărilor teoretico-critice ale anilor nouăzeci, precizări legate de schimbarea paradigmei cercetărilor literaturii care se referă la relația inter-lumi. În acest sens, găsim ca oportună explicarea unor probleme legate de „prezențificarea” efectelor imaginarului și procesul de adaptare a acestuia la lumea contemporană, după cum considerăm că recursul la retorică este indispensabil pentru a transforma incredibilul în verosimil. Retorica poate convinge că non-faptele sunt fapte, dar este revelatoare numai în măsura în care ea include *intenția unei conștiințe*, sub protecția căreia „fantezia” transformă incredibilul în credibil. Aceasta presupune un act prin care *modurile de descriere*, folosite în reprezentarea realității servesc pentru a atribui fanteziei un *sens al realului*, înregistrând și „punând-în-scenă”, ca fapt, ceva opus faptului empiric, ceea ce înseamnă un *transfer al faptelor*, o *manipulare* a informației și găsirea unei *forme adecvate obiectului prezentării*. Am definit această relație ca *manipulare-transfer-reprezentare*, activată într-un „discurs-parcurs”, și am constatat accesul la o multitudine proteică de forme prin care evenimentele (supuse unei logici a spațiului) sunt simulate ca evenimente, „actualizând” lumea, pe căi mentale. Acesta este târâmul imaginarului naratologic în care *realul* și *poeticul* fuzionează în forme pe care le-am numit „fluente” și le-am definit ca *proces constant al bifurcării*, *proces pe care l-am definit „geometria punctului fix”*, ca semn că formele sunt o repetare nesfârșită a diferenței și nu o repetare a identicului. Prin urmare, formele sunt o *continuitate în discontinuitate* și o *funcție a modului de „a vedea ca și*

cum".

Ne vom referi, în cele ce urmează, la modul de manifestare al acestei funcții, din perspectiva anunțată.

3.3. Discursul între Logos și Mythos

Referindu-se la *criteriul adevărului* în judecata operei literare, a romanului în particular, David Lodge⁸ folosea ca termen înlocuitor criteriul adevărului simbolic. După acesta, romanul contemporan nu este o copie reușită a lumii pe care o știm sau o vrem, ci o „paradigmă” a vieții în totalitatea aspectelor sale. Literatura își asumă și își justifică, astfel, nu numai *decodificarea* mesajului, ci și *interpretarea* lui, căci nivelului simbolic al limbajului i se subsumează nivelul simbolic al situațiilor, evenimentelor, proceselor, în esență, problema pusă în discuție este aceea a reprezentării, a mecanismelor sale, a relației între lumea reală și lumea ficțională ce se întâlnesc într-un demers comun, o *lume* creată între istorie și poveste, eveniment și idee, ficțiune și reprezentare.

Ca formă a limbii, literatura devine o formă specifică a comunicării⁹, iar textele sale, cele care se citesc și cele care se scriu opun, în fapt, pluralității limitate a semnificațiilor literaturii tradiționale, pluralitatea infinită de înțelesuri a celei moderne. De aici, caracterul monumental al scrierii care devine un Magnum Opus, reclamând subordonarea lecturii conveniențelor ce controlează procesul construirii semnificațiilor¹⁰. Scrierea devine o *inscripție* oferindu-se cititorului prin soliditate și aparentă autonomie – ca semnificație și ca sens suspendat – care se comunică și este comunicată. Prin aceasta, textul literar este unul dintre cele mai teribile și, astfel, fundamentale paradoxuri; el este categoric altceva decât simpla comunicare. Textul își asimilează *cuvântul*, *semnificația* și *fapta* pentru a da naștere unei coerențe interioare, unei modalități de ordonare exprimate prin discurs. Discursul este expresia acelei relații semnificative și semnificante între două lumi: lumea fictivă (creată de autor) și lumea reală, universul increat, dar perceptibil, ca sursă a celei dintâi. Decodarea acestei relații presupune, fără îndoială, definirea valorilor pe care lectura le dă acestor lumi.

Înainte de epoca clasică, MYTHOS și LOGOS ce caracterizează HIEROS nu se opuneau; și unul și celălalt desemnau o *povestire sacră* ce cuprindea atât zeii cât și eroii. Transmise în sanctuare speciale sau

având o funcție politică, ele au devenit, cu timpul, un *corpus de povestiri* – genealogii justificative ale unor privilegii, explicații peremptorii ale originii ilustre, relatări despre căsătorii între oameni și zei sau despre nemaipomenitele nenorociri care atrăgeau atenția zeilor asupra oamenilor. Prin Hesiod, cultura greacă marchează primul sincretism: trecerea numelui divin în concepte, în esență apariția unor *structuri discursive*¹¹ numite mai târziu logisme sau silogisme. Povestirea sacră (mythos) este remodelată printr-un *demers* regresiv ce sesizează, sub numele uzual, o *semnificație secundă*. Prin însăși definiția lui, mythos-ul implică ideea de „două planuri”: o *vorbire neadevărată care figurează un adevăr*, deci vorbirea are capacitatea de a *figura* („ei konizon”) planul adevărului. Logos-ul este construit pe un dublu registru lexical prin care vocabularul ontologic se substituie numelor și conduce la *inventarea* unor cuvinte cu conținut conceptualizat, abstractizat și esențial. Oscilând între *Cuvânt*’și *Povestire*, Logos-ul sau povestirea profană primește sensul de discurs disciplinat, supus cuceririi adevărului Cdiscours bien regie, ibidem, p. 530), formulă care exprimă esența, legea prin care discursul progresa și capătă sens – un *gnome nous* sau *discursul care numește*. În Republica, Cartea a II-a, Platon alegea logos-ul, căci ostilitatea filosofiei este de principiu: căutarea rațiunii de a exclude povestirea din istorii. Folosirea mythos-ului, ca limbaj indirect, care disimulează adevărul fizic și moral sub veșmântul *cuvântului care creează iluzia*, se opune legii logos-ului. Cuvântul binefăcător al zeilor nu face minuni pentru că *disimulează*, ascunzând sensuri neinteligibile muritorilor. Autocalificat drept „stăpânul erorii și al falsului” („maîtresse d’erreur et de faussete” 12), mythos-ul exprimă *putere de imaginație și reprezentare*, concretizată în POVESTEA care explorează, prevestind „*funcția fabulatorie* ea însăși [cu] *valoare premonitoare și exploratoare* în ceea ce privește o *anume dimensiune a adevărului științific*” („La fonction fabulatrice elle-mêmes a valeur premonitoire et exploratoire a Pegard de quelque dimension de la verité scientifique”, ibidem, p. 531) (s.n.). Paradoxal, *mythos-ul și logos-ul nu sfârșesc ca adversari* întrucât adevărul ontologic și adevărul conceptual se reunesc într-o fantastică transcendență, în cadrul căreia *mitul este un punct de plecare* („în cazul acesta mitul nu ar mai fi *ale-goric* [Gr. a spune cu alte cuvinte] ci *lăutegoric* [Gr. a spune cu aceleași cuvinte]: el va spune

ACELAȘI lucru și nu un ALT lucru”, ibidem, p. 531). Dintr-un punct de vedere antinomic, mythos-ul și logos-ul se întâlnesc pe tărâmul CUVÂNTULUI care naște DISCURSUL căci, după vechea etimologie, mythos-ul este identificat cu cuvântul și orice logos poate fi redus la lexis. Discursul, astfel, se identifică cu actul care îl produce.

Acceptarea *aspectului ficțional* al unui roman conduce la resimțirea evenimentului ca un fel de *realitate proprie*. Aceasta îi permite cititorului să se integreze, fără rezerve, aventurilor și reflecțiilor personajului. Discursului narativ – o înlanțuire succesivă de evenimente (și acțiuni ale personajelor) i se atribuie o valoare cognitivă, aserțiunea cu valoare informativă devenind un nou principiu organizator al povestirii¹⁵.

În ultimii douăzeci de ani, studiile asupra discursului literar s-au concentrat asupra aspectelor sale formale în detrimentul *forței sale referențiale*. Cercetări inaugurate de filosofia logicii, prin studii asupra logicii modale și de semantică a lumilor posibile¹⁶ subliniază pentru prima dată legătura între *ficțiune* și *posibil*. Ideea clasică a unei lumi unice și indivizibile este înlocuită printr-o multitudine de versiuni valabile, ce acordă ficțiunii „rangul de versiune a lumii cu același titlu și cu aceleași drepturi ca vechii concurenți”¹⁷. După cum s-a demonstrat în capitolul anterior, diferitele poziții epistemologice plasează raportul dintre ficțiune și realitate în două mari direcții: aceea care definește conținutul textului ficțional ca operă a imaginației, afirmând că, dincolo de lumea reală, nu există un univers al discursului și aceea care atribuie textului ficțional un rol central, după cum narațiunii i se acordă un statut privilegiat, în primul caz, existența aparține numai ființelor care populează realitatea¹⁸, cea de-a doua direcție este mitocentrismul de extracție Levi-Străass-iană cu invariantele sale – *mitocen-trismul moderat*, care orientează cercetarea spre aspectele formale ale fenomenelor discursive și *mitocentrismul radical* (A.J. Greimas), pentru care configurațiile *narative sunt intrinseci nivelelor narrative ce caracterizează* fiecare obiect semiotic. Mitocentrismul a condus, fără îndoială, prin acel „cloture du texte” la ideea *autonomiei textuale*, dominantă a criticii anilor '70. Ea descurajează analiza raportului dintre text și context, conducând la desconsiderarea noțiunii de operă²⁰ și a celei de Subiect. Autorul-scriitor devine un agent fără față. Există, însă, o variantă

intermediară, care plasează relația dintre textul ficțional și realitate într-un 'no man's land ontologic, în această situație, propozițiile ficțiunii nu sunt nici adevărate, nici false, ci posibile. Pe de altă parte, recunoașterea unei realități a imaginarului²¹, extensiunea ontologică dincolo de frontierele realității tangibile, plasează ficțiunea și realitatea într-un cadru mai general, al unei teorii a existenței și adevărului. Vincent Descombes²² vorbea de *intrarea în joc*, într-o lume care reprezintă și se reprezintă, a acelor care admit ficțiunea. Mesajul cultural și semnificativ al ficțiunii constă dintr-un amestec de afirmații *autentice* și afirmații simulate – distincție fără relevanță pentru sensul său global. Analiza aserțiunilor mixte (T. Pavel, 1988), ce reunesc elemente ficționale și reale, permițând entităților ficțiunii să circule în lumea noastră, a condus la formularea ideii că *lunile posibile nu există într-un hiperspațiu la care scriitorul are acces*, ci este vorba de o atitudine fundamentală privind relația dintre *universul real* și *adevărul textelor literare*, în care criteriul adevărului și falsității se fondează pe *noțiunea de posibilitate*. Astfel, fiecare univers este real în maniera sa și posibil în cadrul propriului sistem.

Alternativelor credibile ale lumii reale, literatura contemporană le opune lumi incredibile, dar posibile, confruntând cititorul cu o realitate problematică și problematizantă, centrată ontologic și concentrată asupra insuficienței sistemelor de reprezentare prin afirmarea ca posibilă a contactului cu o „realitate ulterioară”²³. Sursa unui astfel de demers este o *nesiguranță ontologică*, rezultată din „conștientizarea absenței centrelor, a limbilor privilegiate, a demersurilor încadrate”²⁴.

Prin urmare, fiecărui roman îi corespunde o *lume*, a cărei referință este după unii autori *nedeterminată* (Pavel, 1988) sau *determinată*. În esență, referențialitatea nu este un imposito nominis, un nume atașat unui anumit referent, ea face parte din convențiile reprezentării, un mecanism care poate explica numele atașat unor realități inexistente, ficționale. Ea acționează ca un *contract ontologic* ce îl determină pe cititor să accepte ideea de veridic și posibil, contract de altă natură decât cel de lectură. Mecanismul, numit de Pavel „blocaj referențial”, conduce la degradarea mitologicului și la apariția ficțiunii. Este un indicator de ficțiune prin care o întreagă lume populată devine fictivă printr-un *proces de transfer* – de mistificare²⁶. Acesta

construiește ficțiunea „prin (par) frontierele sacrului, realului și reprezentării” (ibidem, p. 104), după cum în Poetica se afirmă că poetul nu trebuie să spună *ce se întâmplă*, dar poate să spună *ce s-ar fi putut întâmpla*, adică ceea ce este posibil în cadrul posibilității.

În al doilea rând, experiența seducției de către istorie este percepută privilegiat, din exteriorul lumii ficționale posibile, dar și din interiorul acesteia, permițându-i cititorului construcția unor adevăruri noi, verosimile. Construcția prin lectură devine astfel un joc, un *teatrum mundi* prin care, cel care i se supune pendulează între lumea realmente reală și lumea fictivă (construită intenționat), posibilă, ca persoana], interpret și autor. Fuziunea orizonturilor determină menținerea iluziei generate de *jocul verosimilului* într-un sistem de corespondențe. „A vedea” devine „a vedea ca și cum” în interiorul acestei *structuri duale* în care universul primar devine fundamentul ontologic pe care se construiește universul secund, esențialmente novator.

După cum demonstrează D. Lodge (Two Types of Modern Writing, 1977), *verosimilul* este o mască menită să oculteze legile proprii ale textului, iar Paul Ricoeur vede în verosimil un element coordonator al compoziției („... e vorba de a face [să pară] adevărat, în sensul de a fi fidel realității...”)²⁷, dar, în ambele situații, reflecția serioasă asupra *condiției formale a iluziei* și, deci, recunoașterea statutului fundamental ficțional al romanului nu este un scop în sine, ci un efect.

Oricum ar sta lucrurile, nu credința în valoarea referențială a limbajului și situațiilor sau autoritatea faptelor (ce suplinesc absența vocii) rezolvă problema, ci *compunerea prin scriitură a unui simulacru persuasiv*²⁸ și *plauzibil*, care variază de la o simplă concesie la un principiu inviolabil – ambiția de reprezentare a romanului – suscitată de nevoia de fidelitate în exprimarea realității sale tridimensionale²⁹. El, romanul, este un MIMESIS PRAXEOS, dinamic și activ, ce se definește contextual, o simulare a unei acțiuni ce *reprezintă acțiunea și organizează evenimentele* prin intrigă. Este un MIMESIS LOGOU, logos-ul sau cuvântul formator – *rațiune și praxis* – ce transformă orice text într-un centru al universului, manifestare individuală a ordinii³⁰. Privit din perspectiva logos-ului, romanului i se poate atribui o valoare de comunicare simbolică, cuantificabilă între *eveniment* și *idee*. Și orice

experiență, comunicabilă și comunicată prin discursul său, este o istorie, nu o istorie pură, ci universul la care ajunge istoriaji, relevând capacitatea mythos-ului de a se metamorfoza prin operații configurante 32.

În spațiul literaturii, romanul există ca una dintre cele mai fertile experiențe de lectură, nefiindu-i străină niciun fel de viziune. El se expune în diferite forme și modalități expresive, în care diegeza presupune întâlnirea realului cu imaginarul și cu documentul. Prin demersuri inepuizabile, liricul influențează epicul și dramaticul, poezia și proza întâlnește parabola, alegoria, simbolul și metafora și, toate împreună, cotidianul într-un gest de refacere, un act creator al lumii.

Definit de Ortega Y Gasset drept contrariul genului epic (adică al epopeii), romanul este, pentru Georg Lukács, mijlocul prin care omul obișnuit și comun, cotidianul, își face loc în Literatură, în timp ce pentru Northrop Frye, el este o mitologie, deci o formă populară a imaginației. Pentru M. Bahtin, romanul este expresia conștiinței galileene care exclude absolutismul unei limbi unice³⁴. Născut într-un univers eterogen, apariția lui coincide, nu întâmplător, cu o epocă de *demitologizare*, ce are loc nu numai prin degradarea mitului și literaturizarea lui, ci și prin pătrunderea spiritului popular în literatura cultă.

Gen demitizator, deci, romanul este unul care mitizează: dezvăluie și ascunde, ajută la cunoașterea lumii, pe care o transfigurează în propria sa lume. Devenit transcendență prin roman, REALUL compensează ceea ce ratează în prezentarea lumii. Am numit implicit argumentul care susține demonstrația făcută de Nicolae Manolescu ce conduce la relevarea a doua variante de roman – varianta menită să dezvăluie și să analizeze Cvariante psihologică) și romanul acțiunii, cel ce oferă duplicatul imaginar al realului istoric 35. Și, dacă personajul scrutat, fără menajamente în îndoielile sale, se opune poveștii, povestea sau istoria individului – istoricește adevărat expune ochiului public destine și lumi.

Tradiția românească a ales cea de a doua variantă drept cale fundamentală, căci ea nu a fost subordonată unor transformări legate de apariția elementelor reformatoare și chiar dizolvante⁶. Evoluția romanului românesc contemporan demonstrează două ipoteze ce justifică, în principal, formulele alese. Prima interesează analogia

profundă dintre social și literar (în care literarul nu este nici imitație nici reduplicare). În această relație, afirmă Manolescu, „cauzele și efectele sunt deturnate, creând tensiuni, incompatibilități și crize ce au drept consecință finală o *structură reciproc motivată*” 3” (s.n.).

Cea de a doua ipoteză privește deplasarea literaturii românești, în consensul celei europene, spre *modul ironic*, pentru a deveni „o îmbinare de cuvinte care deviază de la afirmația directă sau de la sensul explicit”. Prezumția lui Frye, conform căreia modurile apar ca *dislocări mitice* sau mythos-uri ce înaintează treptat către polul veridicității, dar care, o dată ajunse acolo fac calea întoarsă, este confirmată de evoluția romanului românesc contemporan care s-a circumscris, este adevărat, mai lent, și nu întotdeauna sincron, pe aceleași coordonate ca romanul european. De aici, valabilitatea unei tipologii care își asumă, pe de o parte, caracterul ficțional (în care predomină mythos-ul) și pe de alta, caracterul tematic (în care dianoaia este dominantă). Scris sau interpretat tematic, romanul devine mai curând parabolă sau fabulă.

Astfel, Liviu Rebreanu, continuator al manierei documentale, se remarcă prin efortul de a rafina o formulă clasică, deja consacrată în Europa, formulă ce impune tiranic – *istoria asupra povești*? Mai aproape de ceea ce s-a întâmplat în romanul european al anilor '20, Hortensia Papadat-Bengescu refuză scripticul ca element tutelar și documentul ca principiu organizator, în plan discursiv, aceasta a condus la *impunerea simultaneității* în defavoarea principiului succesiunii³⁹.

Formulă proteică, romanul românesc și-a adăugat în ultimii douăzeci de ani noi forme, în măsura în care apartenența lui D.R. Popescu și a lui Constantin Țoiu la modul ironic pe care îl asociem corinticului, din demonstrația tipologică făcută în Arca lui Noe, este valabilă, romanul ultimelor decenii reflectă, sincron, fenomene caracteristice romanului european al aceleiași perioade.

Dacă, în planul narativității, încercările de trecere de la *telling* la *showing* (caracteristice modernismului vest-european și prozatorilor români marcanți ai perioadei interbelice) au fost însoțite de transformarea istoriei individului istoricește adevărat într-o viziune asupra *feliei de viață*¹, tendința romanului de a reveni la *faza oraculară*”, de a se reîntoarce în istorie, este o realitate demonstrată

critic în literatura vest-europeană, încă insuficient analizată în literatura română a ultimelor decenii. Fenomenul, în esență, marchează o *schimbare a sursei imaginarii naratologic*. Aceasta și limbajul au devenit subiecte centrale. Dominația cuvântului asupra lumii este atât de teribilă (Randall Stevenson, 1991; Linda Hutcheon, 1988), încât orice lume stabilă este înlocuită de revelația progresivă a cititorului care constată că naratorul există ca un instrument al imaginației, pentru a clădi o altă lume, o lume mobilă, flexibilă, dezarticulată și, de aceea, articulându-se mereu în altceva.

Însoțit discursiv de o tehnică a discontinuului, a fragmentarului și a ambiguității, a plurivalenței și a juxtapunerii fără predicție și explicitare, acest nou roman românesc este, fără îndoială, dincolo de modul său ironic un fel de variantă est-europeană a unei *metaficțiuni istoriografice* („un evident paradox autoimpus al reflexivității care se întâlnește cu fundamentul istoric” 41). Prin D.R. Popescu și Constantin Țoiu, apar în literatura română semnalele unor forme ce semnifică victoria CUVÂNTULUI asupra LUMII, fapt care, progresiv, conduce la contestarea și demitizarea unor coduri de semnificație. Cei doi scriitori sunt semne ale ceea ce critica vest-europeană numește (etichetând) de aproape douăzeci de ani, postmodernism⁴².

Ca multe alte aspecte ale gândirii și culturii secolului XX, (modernismul și) postmodernismul își asumă negocierea relației limbă-semn, pornind de la premisa că „realul poate fi cunoscut numai prin semne” 43. Caracterul arbitrar al acestora – sursă de neliniște epistemologică pentru modernism, care se lansează în căutarea unor noi forme, pentru a se confrunta cu o realitate problematică și problematizantă – devine inutilă postmodernismului, centrat ontologic. Coșmarul istoriei nu mai este inclus în structuri subtile, cronologii complexe și *Informe radicale*, ci îi este subliniată incapacitatea de a se conecta la realitatea pe care o exprimă, deformată de ironie și satiră. Satirizarea formei, *parodiarea* ei este rezultatul insuficienței sistemelor de reprezentare, confruntând cititorul cu (a) modul în care textul dă un sens lumii și (b) își organizează cunoștințele despre realitate. Sursa unui astfel de demers nu este numai nesiguranța ontologică și conștientizarea absenței centrelor⁴⁴, ci și drumul însuși al romanului, cel intrat într-un paradox al crizei perpetue, cel capturat de perpetua tradiție a noului care a

condus la *insecuritatea reprezentărilor realiste*. Realul inform se întoarce împotriva ideii însăși de compoziție ordonată pentru ca „scriitura să devină propria sa problemă și propria sa imposibilitate” („L'écriture devient son propre probleme et sa propre impossibilité” 45).

Informul însă, demonstrează Ricoeur, nu este un semn al decăderii, ci al ironiei, căci ironia este implicit prezentă în orice mythos care înseamnă „un retrăit ironique hors du réel” 45.

Realul inform este produsul fragmentării și al discontinuității experienței contemporane, o realitate reflectată în structuri plurivocale, mobile și flexibile, nedeterminate, descentrate și dislocate, un univers pe dos. Dacă romanul de tip documentar (M. Zamfir, 1988) conservă zonele umbrite, istoria, mythos-ul, romanul de tip analiză le conservă pe cele enigmatice prin modul în care cuvântul scrutează lumea, iar cel de-al treilea tip de roman *exprimă opțiunea pentru o modalitate contemporană a figurativului*, în care semnele schimbării registrului nu sunt detectate cu ușurință. Ele sunt un mijloc de a construi, de a multiplica, în joacă, vocile și perspectivele. Un amestec de – istorie și carnavalesc, „a man-made game with language” în accepțiune wittgenstein-iană, în care eroul se agață de o realitate demistificatoare și demistificată, ce îi scapă, fără ca el să discearnă unde se termină povestea și unde începe puterea magică a cuvântului.

De aceea, subordonarea evoluției romanului realist încercării de a naturaliza retorica, ascunzându-i artificiile, pentru a părea spontan ca viața însăși 47, este valabilă până la un punct de la care artefactul, sublinierea ficționalității prin metode și mijloace care convenționalizează *Hinterlandul*”, conduce romanul și aventura umană deopotrivă spre o experiență cu adevărat mitică (R.M. Albérès, 1969) ce sporește *descrierea sub lupă a porozităților infime ale realului* (R. Barthes: porosite narrative).

Într-un anume mod, romanul se întoarce de unde a plecat, răspunzând ideii de creator de mitologie; o mitologie a dublului, în care vârsta biblică se reciclează, este reflectată de oglinzi deformatoare, iar autorul, renunțând la impasibilitatea Creatorului, apare în chiar inima *Hinterlandului*, dislocând, descentrând și apoi recompunând, ca un *puzzle-game*, o nouă mitologie, revăzută și adăugită prin actul compensator al lecturii. Pactul între Autor și Cititor

este nedisimulat, iar produsul este acceptat ca un artefact sau organism transgenetic 48, menit să transcrie și să întrupeze, prin *decontextualizare* și *dislocare*, lumi plurale redade printr-un discurs polisemantic, aflat sub imperiul valorii logosului, a cuvântului flexibil și mobil, împreună cu cercetătorii americani ai fenomenului – trebuie să recunoaștem în acest artefact” ca modalitate a scăpării din plasa timpului, una dintre tensiunile vieții postmoderne. Opoziția *ilând tempus – hoc tempus* conduce la o experiență de viață simțită ca un proces de juxtapunere a ființei întrupate (Cembodied creaturi) ce trăiește într-un *timp* și *spațiu* anume, limitată la moștenirea biologică, culturală și istorică, și ființa care experimentează *sentimentul transcenderii acestor limite*, posibilitatea de a trăi-dezmembrat și dezarticulat, datorită transferului rapid al informației. Acestea din urmă coexistă, se stimulează, construind ceea ce Katherine Hayles numește rețeaua de informație: absența și modalitatea, inerția și transcendența. Unui illud-tempus mitic (F. Kermode, 1967), înțeles ca agent al stabilității, i se opune un hoc-tempus, trăit acum, dar pretutindeni, receptat ca agent al schimbării și configurat în ficțiune⁴⁹. Evoluând pe aceste coordonate, de la Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu la Marin Preda, Constantin Țoiu și D.R. Popescu, romanul românesc s-a construit între un *logos mistificator* și un *mythos demitizant*, în ideea după care demersul nostru a opus un MIMESIS LOGOU unui MIMESIS PRAXEOS.

3.3.1. Forma ca modalitate

Ne vom referi în cele ce urmează la *forma romanului ca modalitate*, înțelegând prin aceasta *modul de existență a Subiectului și actul conștiinței* ca relație de predicăție între lumea reală și cea ficțională, o relație matriceală care face posibilă specificarea și vizualizarea lumii în discurs⁵⁰. Prin modul de existență a Subiectului înțelegem procesul de autoconstituire a acestuia așa cum este el descris de Coleridge în *Biographia Literaria* și amendat de Iser (1993). Autoconstituirea Subiectului implică două aspecte: (a) acela conform căruia, la începutul activității, Subiectul nu are nici cunoștințe, nici conștiință de Sine, dar *actul cunoașterii* stimulează procesul de constituire și (b) că *imaginația* permite Subiectului (activându-l) să se oglindească în el însuși, în timpul activării, Subiectul își ascunde intenționalitatea în imaginație care este, astfel, activată⁵¹. De

asemenea, procesul de constituire a Subiectului, prin cunoaștere, implică o mișcare oscilatorie între „imaginația primară” ca repetare a *actului etern al creației* și „imaginația secundară”, echivalent al unui proces de *modelare a imaginilor* ce se configurează între „minte” (Mind) și „natură” (Nature), „descompunere” și „recompunere”, „combinație” și „selecție”, un proces asemănător celui descris de noi, cu referire la formarea formei în *spațiul – dintre-spații*. Perspectiva fenomenologică ne ajută să înțelegem că procesul de constituire a Subiectului prin imaginație este un proces dinamic, în condițiile în care imaginația ca facultate nu se auto-activează, ci este.ro activată/mobilizată de un stimul exterior, precum ne îndeamnă să acceptăm o asemănare între procesul de constituire a Subiectului și cel de „formare a formei”.

În al doilea rând, după cum s-a demonstrat, imaginația este și un act al conștiinței⁵³, deoarece este strâns legată de *activitățile conștientului* „exprimând relația conștientului cu obiectul” (ibidem, p. 195). Astfel, imaginea, ca modalitate prin care conștiința se exprimă prin idee, nu este altceva decât o *prezență ireală a absenței*. Sursele de informare care alimentează procesul sunt cunoașterea, memoria, experiența (Iser, 1993) și dorința sau voința de figurare (Bloom, 1994).

Conștiința ca proces, exprimată prin idee, se exprimă printr-o relație de predicăție între „ceva” și „altceva”, un proces în care Jeremy Bentham plasează coexistența entităților reale cu cele ficționale în discurs. Problema este complexă și face obiectul de studiu al teoriilor non-mimetice contemporane pe care le-am amintit. Ne vom opri asupra formulărilor de o uimitoare previziune făcute de Bentham, filosof pozitivist și, paradoxal, creatorul conceptului de „entitate fictivă” și care se constituie în una dintre sursele teoriilor non-mimetice contemporane, în *The Theory of Fiction*⁵⁴, acesta discută relația dintre limbă și discurs, ca factor creator de ficțiune. Pentru epoca în care a fost elaborată, teoria sa reprezintă o adevărată schimbare de paradigmă în înțelegerea și explicarea acestei relații. „O *entitate reală*”, afirmă filosoful, „este o entitate căreia, uneori i se atribuie o *existență, în scop discursiv*. Sub numele de entități reale perceptibile se pot plasa, fără dificultate, *percepții individuale* de tot felul: *impresiile* produse la întâmplare de către obiectele prezente,

asupra organelor de simț; *ideile* aduse la lumină de către amintirea acelor obiecte; noile idei produse sub influența imaginației, prin *descompunerea* și *recompunerea* acelor influențe: oricum [niciuna] nu poate fi respinsă de alcătuirea și denumirea entităților reale” 55 (s.n.).

Afirmația aduce cu sine o altă perspectivă asupra realului și imaginarului, postulând modalități prin care unei entități reale i se pot atribui *calități fictive*, procesul definind relația și coexistența între percepție-impresie-idee și *construcțe, produse sub influența imaginației* (pentru că se supun descompunerii și recompunerii). Prin urmare, orice entitate reală poate fi ficționalizată prin anumite acte circumscrise formei discursive: „entitatea este o formă de discurs, căci discursul este necesar pentru a descrie procesul percepției [fiind] o *reflectare a ochiului minții* care este activat pentru că nu se poate percepe altfel nimic prin simțuri” (ibidem, p. 7, 10) (s.n.). Din punctul său de vedere pozitivist, *discursul* este un semn care arată că nu este posibilă niciun fel de cunoaștere „anterioară contactului cu ceea ce este cunoașterea” și, de aceea, Bentham îi atribuie o valoare imaginată, un caracter de construct („ficțiunile sunt iluzii... minciuni construite”).

În al doilea rând, pentru Bentham, ficțiunea primește o nouă semnificație: aceea de a imagina realități. Pentru a fi posibilă, o non-reaătate trebuie să fie născocită, simulată, pornind de la realitate („Prin *entitate fictivă* înțelegem un obiect a cărui existență este pretinsă de imaginație, pretinsă în *scop discursiv* și care, astfel formată, ne putea referi la ea ca și când *ar fi reală*”, ibidem, p. 114). În al treilea rând, recunoaștem valabilitatea demonstrațiilor lui Bentham cu privire la *statutul entităților fictive* („fictitious entities”). Fără contextul practic – folosirea în discurs – acestea ar fi simple himere, creaturi ale imaginației sau non-entități, iar ficțiunea ar fi pură fantasmă. Existența în discurs a entităților fictive indică paradigma acestora care este *relația* („entitățile fictive își datorează propria existență limbii; imposibila, indispensabila lor existență” ibidem, p. 15). „Relația se manifestă în dispozițiile limbii și în posibilitățile acesteia de reprezentare prin cuvânt: predicția, ca relație, este reprezentarea corpurilor reale prin *amalgamare* (...). Relația face prezent corpul real, așa după cum transformă himerele în moduri de existență *subliniind diferența* dintre corpul real și entitatea fictivă” (ibidem, p. 17, 18) (s.n.).

Discursul mediază între „înfățișarea lucrurilor” și „gândurile Subiectului”, schimbându-le și dându-le forma, într-o adecvare terminologică contemporană, referindu-se la teoria lui Bentham, Wolfgang Iser specifică *relația inter-lumi ca element al reprezentării* („ficțiunea indică întotdeauna ceea ce face prezentă absența ca și calitate, mod de concepere și intenție” 56). Perspectiva fenomenologică ziseriană instaurează *conceptul de realitate* ca fiind dependent de alegerea noastră. Ea vine în contradicție cu perspectiva pragmatică, cea din urmă asumându-și versiunea despre realitate, independent de convenții, relativism cultural sau concepere în discursă. Adevărul este, îndrăznim să afirmăm, că *niciuna dintre „descrierile” realității nu indică o relație mai privilegiată cu aceasta* și suntem de acord că reprezentările viabile sunt acelea pe care nimeni nu le pune sub semnul întrebării, dar le acceptă sub pecetea „criteriului valorii de adevăr” în ficțiune. Dincolo de orice altă accepțiune, considerăm că intenționalitatea definită de fenomenologie este marcată de practica socială, context și consensul general ca indici ai deschiderii literaturii spre comunicare. Forma ca modalitate o atribuim literaturii ca act de comunicare și încercăm să demonstrăm aceasta în cele ce urmează.

Critica recunoaște în Liviu Rebreanu momentul integrării epopeii în romanul românesc. Romanul său devine un centru al universului, manifestare a ordinii ce întrupează cuvântul în mit, în Poveste și care construiește o mitologie exemplară a romanității, prin zona Năsăudului transilvan, a Transilvaniei sub ocupație, dar și al Vechiului Regat, „matrice a unei umanități străvechi, regiune privilegiată și abstractă în care comportamentul și relațiile umane au recoborât în primordial” 5.

Considerat de unii autori drept romancier al mulțimilor, care „își închipuie colectivitatea ca pe o *existență plurală* foarte vie” 60, el devine pentru alții creatorul unui univers obsesional care dezvăluie prezența tragicului în Istorie 61. Rebreanu a fost adeseori acuzat de o obsedantă tipicitate ce transformă romanul într-un „poem epic, solemn ca un fluviu american, o capodoperă de măreție liniștită” 62. Normele narative străvechi, coborând la originile narațiunii, sunt platforma pe care Rebreanu reface, transfigurând și recreând o lume, populată de personaje semnificante, iar mentalitatea rurală

recunoscută a fi dominantă a literaturii noastre se constituie într-o treaptă de evoluție.

Refuzând cuvântului rolul plăsmuitor („opera de artă nu o alcătuiesc cuvintele”) pe care îl vede în mesajul (spiritul) operei („duhul dintre cuvinte, dintre rânduri”) 64, Rebreanu reprezintă *momentul integrării poveștii*, căci Ion, Pădurea spânzuraților și Răscoala devin, prin cuvântul care mistifică, o grupare firească, rotundă a unei extinse istoria care, depășind evenimențialitatea, se încadrează unui mythos al romanității.

Prin excelență un constructor, organizator al structurilor narative, plasate în durată și spațiu, cu multiple determinări intra-textuale și extra-textuale (cf. N. Crețu, 1982), Rebreanu își trădează fervoarea compozițională în Mărturisiri: „Realitatea pentru mine a fost numai un *pretext* pentru a-mi putea *crea o altă lume* nouă, cu legile ei, cu întâmplările ei” (s.n.). Evenimentele, raporturile umane și lumile, asimilate de reprezentarea epică, creează o lume posibilă în propriul ei sistem, la granița dintre real, imaginar și reprezentare (cf. Pavel, 1988). Gândită într-un spațiu vizualizat, lumea se autoreprezintă și nu se ilustrează 66; *întrupând* experiența romanului obiectiv ca o *structură alternantă de planuri*. Viziunea particulara a existenței, articulată prin forța dramatică a tensiunilor – nuclee ale planurilor narative – conduce la revelația Lumii ca existență în Historia, a lumii dominată de un timp ce curge progresiv, dar nu neapărat succesiv, pentru că el convertește Chronos-ul (trecerea timpului) în Kairos Cămplinirea timpului) 57. Calendarul sempitern al actelor existenței fundamentale (în care dominanta este sentimentul retrăirii), o ciclicitate a timpului manifestată la nivelul speciei și nu al insului (cf. G. Călinescu, 1987), este transferat la nivelul Umanității, între un Chronos al drumului” și al execuției se construiește un Kairos al eternității prin momente de trecere, de *timp* critic sau timp al unor momente decisive, timpul calitativ definit de Sfântul Augustin (Les Confessions). Dar Rebreanu recunoaște în ireversibilitatea temporală *caracterul interschimbabil al semnelor timpului* și, prin aceasta, romanul său devine un *semn al modernității*. Relația semnificativă dintre prezent, trecut și viitor este *momentul*, cel afirmat „în prezentul evenimentelor trecute, în prezentul evenimentelor prezente și în prezentul celor viitoare” 68. Deși, în mod normal, realitat ea este

asociată chronos-ului, romanul devine un mod obsedant de a scăpa de cronicitate și, într-o anume măsură, o deviere de la normele acestei realități. Astfel, romanul rebrenian imită istoriografia reduplicând istoria, într-un demers în care ordin ea nu este succesiune neapărată, ci „inter-conexiunea părților mutual implicate și condiționate de întreg” 69, în aceste condiții, existența înscrisă într-o durată devine nu numai subiectul predilect, ci scopul final al demersului romanesc. Pe acest drum se clădește paradoxul romanului său: realismul consecvent al scriitorului împinge *obiectivarea* până la aproape o totală impersonalizare; *explorează natura sensibilă* a lumii, lipsindu-i, pare-se, dimensiunea perceptibilă a ochiului minții 70. El trimite cititorul la o *realitate comună*, familiară, banală chiar, aflată sub incidența *monumentalității simbolice*” și a tragismului istoriei 1. De aceea, *realitatea rebreniană* polarizează între drama marilor trăiri și cronica evenimentului curent.

Circumscriș între drama marilor patimi și cronica evenimentului recurent, Ion pendulează între tragic și banal, dar dezvăluie astfel *perspectiva simbolică a realului* sau „realul însuși prin *denudarea liniilor esențiale*” 72, măreția obișnuitului și jocul esențelor mitice, descoperite în *omenesc* și în *monumentalitatea satului-idee blagian*. Căci, gestul țaranului, descris în Mărturisiri și transferat scenei sărutării pământului, considerată ca unul din punctele nodale ale romanului, determină ulterior polarizarea discursului între „a avea” ca semn al întreitei voluptăți și „a exista” ca semn al extracției telurice (cf. Nicolae Balotă, 1973) și construiește infrastructura lui simbolică. Aceasta înseamnă crearea unui univers posibil subordonat unei tulburări în ordinea lui „a avea”, în care viziunea satului, ierarhia oamenilor, relațiile inter-umane sunt determinate de *PROPRIETATE*, devenită sete elementară, element intrinsec al organicului („Lutul negru, lipicios îi țintuia picioarele, îngreunându-le, atrăgându-l în brațele unei iubiri pătimașe. Îi râdeau ochii, iar fața toată îi era scăldată într-o sudoare caldă de patimă (...) întinse mâinile spre brazdele drepte zgrumțuroase și umede. Mirosul acru, proaspăt și roditor îi aprindea sângele”, Rebrenu, Ion, 1959). În Răscoala, setea stihială devine element al condiției umane care *nu poate exista*, pentru că *nu are*. De aceea, nevoia posesiunii, ordinea lui a *au ea* este tulburată prin asocierea cu obsesia elementarului, a manifestărilor

ambigue din ordinea lui „a exista”, ce nasc două tendințe confluențe: aviditat ea și voința de a păstra. Pe aceste coordonate se construiește romanul Ion și astfel se explică preferința lui Rebreanu pentru stările de criză și configurarea lumii romanului din capitolul *Zvârcoliri*. După Kermode, acestea sunt momente de trecere între *chronos* și *kairos*, descătușări finale ce constituie, obsedant și ciclic, un început dintr-un sfârșit, plasând astfel lumea romanului, cu lucrurile, oamenii și vietățile într-un timp mitic al Historiei.

De aceea, punctul de plecare, DRUMUL, are substanța sfârșitului nu numai în Ion, dar și în Pădurea spânzuraților. Restul se clădește pe o artă a amânărilor, opriri, scanning și travelling, în fond, mijloace de a semnifica ieșirea din cronologic și intrarea într-un spațiu’ al lipsei de prefaceri, între început – *drumul spre sat* („Din șoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărășind Someșul, când în dreapta, când în stânga, până la Cluj și chiar mai departe *se desprinde un drum...*”, ibidem, p. 12) și *ieșirea din vatra satului* („Apoi șoseaua cotește, apoi se îndoaie iar dreaptă ca o panglică cenușie în amurgul răcoros (...) și pe urmă se pierde în șoseaua cea mare și fără început”, ibidem, pp. 573, 574), logosul alcătuiește povestea împlinirii timpului, un Kairos contemporan, surprins între Hristosul răstignit de-a pururi pe crucea strâmbă („cu fața spălăcită de ploi și cu o cununiță de flori veștede, agățată la picioare”, ibidem, p. 11) și o „babă ca o scoabă, prăjindu-se la soare, nemișcată parcă ar fi de lemn” (ibidem, p. 13), varianta profană (secularizată) a eternului. Sunt puse față în față divinitatea absentă, dar instauratoare a ordinii și *contrapunctul ei terestru*, semn al intrării într-un spațiu creator de mitologie, între Alfa și Omega, cuvântul surprinde trecerea, gândește destine, redă experiențe ale omenescului celui mai comun, oscilează între fatalitate și surpări lăuntrice, între destrămare și confuzie, într-un cuvânt surprinde un spațiu al „experienței” fundamentale, în aceeași măsură, prin banalul spectacol al mortificării Anei, ce urmează un *proces de demistificare* și închipuirile lui Ion pe care acesta le confundă cu trăitul ca sursă a automistificării, Rebreanu scrutează constrângerile lumii, de natură socială și morală, *acționând asupra realului și activând imaginarul*, cu consecințe remarcabile asupra raportului dintre lumi, până când *lumea imaginată devine „mai posibilă”* decât cea reală. Căci, inevitabilul proces de alienare morală, apărut prin degradarea progresivă a

relațiilor interumane, ca semn ineluctabil al germenilor schimbării relațiilor patriarhale sub *presiunea modernizării*, lanțul de amăgiri și efectele „întăbulării” – semn al birocrăției lumii moderne ce invadează lumea mitică, inversează raporturile între Ion-Ana-Vasile Baciuc, pentru a-pune bazele unei 'Noi Lumi în care săracul se vede bogat, iar cel bogat, prin naștere și muncă, se vede cerșetor. Posibila lume rebreniană este o răsturnare perfect simetrică a celei dintâi, este *începutul unei noi istorii* și, deci, a unei noi mitologii, în care lupta continuă într-o înlănțuire de semnificații transparente „prin conjugarea și modelarea reciprocă a destinelor” 73, în această Nouă Ordine, glasurile mitice, pe care iubir ea și pământul le are, sunt deconstruite și polarizate de glasul agresivității, paradigmă a lui „a exista”. El apare (prin George) la începutul și la sfârșitul istoriei, ca simbol al voinței divine, cea care înfăptuiește pentru a reinstaura ordinea. Fără trecut și fără viitor, el este sugestia prezentului augustinian („le present du present: c'est l'intuition directe”) 74, o sugestie a timpurilor suprapuse, ce imprimă trăitului circularitatea mitului, dar exprimă, fără nicio urmă de îndoială, o *nostalgie a prezentului*. Ea trebuie înțeleasă ca *percepție a prezentului istoriei*, în aceeași accepțiune în care Fredric Jameson (1991) definește istoricitatea ca „un anumit tip de relație cu prezentul, un tip de relație care, într-un fel, îl defamiliarizează și permite distanțarea de caracterul său imediat” (ibidem, p. 284). Nostalgia prezentului indică faptul că romanul Ion nu este nici reprezentarea trecutului (patriarhal), nici a viitorului, ci, pur și simplu, o *modalitate de a percepe prezentul ca istorie*, semnificativ gest al recunoașterii dinamicii societății românești, în zorii modernității ei, în sensul în care *modernitatea este o memorie a prezentului* sau modul în care percepem și înțelegem prezentul, ca timp unic al istoriei.

Sensul dramei individuale țărănești este extrapolat contrapunctic prin cel de-al doilea plan narativ – drama comunității reprezentată de sat, de problemele Ardealului și de viața domnilor. Gândită ca o cronică ce pornește de la câteva destine-tip, ea semnalează apariția unor *elemente ale modernismului*, existente în romanul vest-european. Fragmentarul, discontinuu, juxtapunerea întâmplărilor construiesc o lume virtual paralelă, în fapt antinomică lumii mitice, între compromisuri, renunțări și ranchiună se desfășoară

existența intelectualului român, zdrobit între viața sa mediocră, fără orizont, curgerea ireparabilă a timpului și tradiția cu iz conservator. Lumea contra-punctică este una din fețele normalului ce completează viziunea rebreniană a omenescului. El nu face decât să opună lipsei de monumentalitate patima aspră și violentă, devenită realitate fundamentală, deschizându-se spre *atemporal* și spre ritmurile eterne ale existenței. Între mit, istorie adevărată și reprezentare, frontiere pe care se construiește ficțiunea în viziunea lui Pavel, romanul lui Rebreanu aparține fazei intermediare. Deci, o istorie adevărată, în care se spun adevăruri non-literale, simbolice, sau simulacrul unei – istorii în ale cărei straturi profunde se construiește, pentru o clipă, centrul universului, lumea ambivalență instinctual-pasională, ca semn al supraviețuirii eterne, dedublată de obsesia violenței, ca semn al acțiunii, al forței care răstoarnă lumi și istorii pentru a construi altele. Ion ca formă ce se constituie este un mit al eternei reîntoarceri care întrupează logოსul într-un spațiu al timpului cosmic, între devenire și continuitate, în care prezența autorului este similară Hristului de pe crucea de lemn: „Hristosul de tinichea, cu fața poleită de o rază întârziată, parcă îi mângâia, zuruindu-și ușor trupul în adierea înserării de toamnă” (p. 573).

Juxtapus romanului Ion prin imaginea singurătății cosmice, a satului în plină convulsie a istoriei, Răscoala semnifică însă o coborâre în preistorie și, deci, o ieșire din istorie – o situație la nivelul în care societatea arhaică nu apare angrenată în timp. Romanul indică atemporalitatea adaptată la o *realitate istorică*. Revolta țăranilor are prin forța distrugerii oarbe, fără alegere, semnificația angrenării în Istorie în recapitularea unei vieți. De aceea s-a impus lărgirea cadrului narativ prin spațiul epic și mobilitate, prin alcătuirea „distribuției” în funcție de rolurile tipice produse de o anumită configurație social-morală (cf. N. Crețu, 1982). Răscoala completează, astfel, romanul țăranesc, de extracție din *novella*, prin care Rebreanu răspunde criptogramelor, cu compuneri impersonale, o narațiune de factură primordială (cf. M. Zamfir, 1988) ce explorează și exploatează psihologia regresivă, violența primară, forța telurică și devine astfel un oratoriu al glasurilor revoltei, sub aparența de roman al destinului și al dramelor individuale (cf. N. Crețu, 1982). Deci, *narațiunii ocazionale* i se opune o narațiune fundamentală, un „spectacol de mare regie a

vorbirii și mișcării” (s.n.) 75, în care spațiul, timpul, ritmurile se supun ordinii construcției. Construcția, instituită prin reveniri concentrice asupra spațiului ficțional și prin orchestrarea strigătelor celor oprimați, conduce la revelația timpului de excepție.

Mișcarea epică este susținută de *vocile mulțimii*, ca expresie a creșterii treptate a încordării și a acumulărilor văzute ca voci individualizate, ușor recognoscibile, și nu ca vorbire multiplicată. Căci – istoria nu este o înșiruire de portrete fizice, ci de voci, de *raporturi ale omului ca Subiect cu cuvântul*. Țăranul, bănuitor cu vicleniile vorbelor, se comunică prin aserțiuni suspendate, false replici și tăceri, ca simptom al conștiinței *forței magice a logosului*. Teama de acesta forță se conjugă magistral cu rostitul eliptic al ’nerostitului, al esențialului, „cuvintele-torță” (cf. N. Crețu, p. 78). Pe baza acestora se construiește lumea romanului, un *dialog sat-stăpân*, ce semnifică *disparația șalului comunitar* (angajat în mașinăria istoriei prin tradiții și obiceiuri ce preced existența indivizilor, a căror loc este bine definit și, prin urmare, decide *tipul personal* de relații intemne, bazat pe moștenirea comună) și apariția unui nou model al *satului-colectivitate*, o altă semnificativă trecere spre existența individuală modernă, determinată de *interese și țeluri* comune. De aceea, Vocea este înlocuită de vocile, de *vorbirea țăranului colectiv ce definește o anumită funcție*, o standardizare și, în cele din urmă, o cădere în anonimat, subliniind caracterul interșanjabil al Individului, ce conduce spre alienarea acestuia. Transformarea țăranilor în obiecte, poate cea mai importantă contribuție a scriitorului ardelean în romanul la care ne referim, decurge din intuiția extraordinară a acestuia cu privire la caracteristica principală a colectivismului, în toate formele sale, și anume aceea de manipulare: manipularea naturii, a obiectelor materiale, a ideilor și a oamenilor transformați în obiecte. Organizarea oamenilor ca obiecte este susținută polifonic deoarece implicațiile trecerii progresive de la organizarea socială comunitară la cea colectivă, reprezentată pe de o parte de țărani și, pe de altă parte, de *instituția vechilului*, cere transformarea Vocii în voci, prin care individul exprimă doar o funcție specializată, în corul de funcții al colectivității. Sunt semnele apariției *individului modern*, care nu mai este o persoană reală, ci un *punct focal*, o intersecție a numeroase interese și activități colective, a unor porniri și reacții colective. Deci,

Omul Nou, reprezentat de Vocile din Răscoala, specifică combinația unor interese colective și nicidecum un mod de gândire și de simțire personal, subordonat construirii propriei existențe. Ca urmare, din cuvinte și golul ce le înconjoară, din ritmuri și mișcări ale imaginii (prim-planuri, gesturi simbolice) cu valoare de supremație asupra picturalului, amintind de dramatizarea descrierii la Henry James, Lumea se construiește epic ca o *însușire a imaginilor proiectate* și nu ca succesiune, dând iluzia simultaneității. Naratorul părăsește impasibilitatea și neutralitatea Creatorului, formulă adoptată în Ion, și apelează la *practici disimulate*, de tipul editorial omniscience (cf. Normau Friedman, 1971), ascunse în tehnici compoziționale. Este și aceasta un semn al obsesiei temporale, al coșmarului măsurării existenței între *început* și *sfârșit* prin ceasuri și calendare 76, și o încercare de scăpare din timp, prin căutarea altor mijloace de raportare la Istorie, la timpul esențial 77. De aici, crearea unui *timp dens al faptelor* (distribuirea atenției pe câteva scene urmărite alternativ, relatarea a ceea ce se petrece, în același ceas, pe o altă scenă) ce conduce la deschiderea epopeică a narațiunii. Mișcarea epică și absorbir ea în spectacol, densitatea și intensitatea sunt alte mijloace pe care se sprijină *alternarea planurilor epice*. Și, în sfârșit, *confruntarea dintre cuvânt și imagine sau trecerea de la dialog la acțiune*, prin gloata care nu folosește cuvântul, ci acționează prin el (vorbire indistinctă, mișcarea grupului dominată de comenzi, scrâșnetul de ură ca expresie sonoră a stării etc.). Raportul logos – praxis devine esențial în Răscoala, deoarece *cuvintele-act* nu se confruntă cu actul, ci sunt gândite, într-o succesiune vorbire-acțiune, ireversibilă (cf. N. Crețu, 1982). Rostir ea devine, astfel, un *moment de gândire colectivă*, iar făptuir ea este modul de rostire a satului. Găsim în aceasta dimensiunea rebreniană a moralei istoriei, de configurare a logicii mișcării sociale, nu prin cuvântul care semnifică, ci prin semnificația care înfăptuiește. Poetica Răscoalei devine astfel o poetică a dublei reprezentări, a dublului și duplicității, în care „construcția nu organizează semnificația, ci este ea însăși semnificație, iar cuvântul (care semnifică) înfăptuiește” (N. Crețu, p. 87). De aceea, Răscoala se configurează între semne ale sensului și semne ale viziunii. Este romanul în care coexistența între epos și dramă, trădată de *modul cinematografic* al mișcării monumentale (ce alternează privirea între

scanning și travelling) are ca efect transcenderea realismului imediat spre unul vizionar, cu dublă perspectivă, imediată și cosmică, din vina omului și din vina lumii, cu destine gândite ca o tragică multiplicare, ca joc al repetitivului și al unicului ce conduce spre *monumentalitatea simbolică*. Ea scapă determinării pur sociale, intrând sub incidența miticului prin tragismul cosmic, al vizionarului. Toate fac din Rebreanu poetul epic al existențelor și nu „cronicarul”, romancierul cu intuiția arhetipalului prin care romanul românesc câștigă un nou sens al timpului. Fără a avea detașarea ironică a perspectivei (ca în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu), viziunea sa este *o formă de omagiere a vieții prin povestea care creează o lume*, iar lumea reunește contrariile, tensiunile și ciclurile eposului într-un demers în care tragismul cosmic se deplasează spre cotidianul prozaic ca semn.

În fond, deplasarea romanului modern spre modul ironic își asumă și această subliniere, evident de pe alte poziții și cu alte mijloace decât cele ale lui Rebreanu. Acestor semne, Pădurea spânzuraților le adaugă pe cele ale modernismului, căci dincolo de stresul general determinat de război și eroul-intelectual, prin complexul obsesional (cf. Nicolae Balotă, 1973) care devine lumea romanului, el își adaugă substratul subiectiv al narațiunii. „Am dorit mult ca Pădurea spânzuraților să nu fie numai o carte de război, ci, mai ales una de suflet”, scria Rebreanu în Mărturisiri, anunțându-și implicit intenția de a proiecta un subiectiv clar-obscur asupra lucrurilor, stărilor de fapte și personajelor.

Discursul *reflectă* peisajul și *conștiința* ce sunt configurate omonim. Peisajul obsesiv se conturează halucinant, cu toamna, războiul determinat sub Zodia urâtului, a ororii și a mizeriei umane, toate văzute sub *simbolică prezență a spânzurătorii* ce închide „Istoria” între un început și un sfârșit: o variantă modernă, deformată, a Cristului din Ion, la care se adaugă insistența simptomatică asupra culorilor, „o agresiune asupra simțurilor” pentru că tot ceea ce se vede rănește privirea.

Secolul XX, anunțat prin cel dintâi mare război al omenirii, îi apare scriitorului ardelean ca un univers halucinant, născător de spaime și frici nebănuite, o lume de contururi estompate și imagini „în sepia” ale unei lumi ce moare, clar trasată în Ion și Răscoala. Privit așa, Pădurea spânzuraților este echivalentul fazei a treia de ambiguitate

formulată de Pavel, cea care opune *reprezentarea*” – istoriei adevărate sau fazei profane a gândirii mitologice, într-un atare cadru, conștiința devine buimacă, cunoașterea se realizează progresiv, din străfulgerări interioare, iar granițele dispar, între faptele limpezi ale zilei și faptele tenebroase ale nopții. Pe aceste semne ale zilei și ale nopții este gândit romanul, într-un sistem dual, în care *descrierea impresiilor ca fapte* nu înseamnă nici perspectivă din afară (exprimabilă prin comportament), nici perspectivă dinăuntru’ și, deci, conținut psihic, ci gesturi, mimică, într-un cuvânt *reacții interioare exteriorizate*. Semnele trădează și de această dată „*spiritul geometric rebrenian*, amator al ordinii arhitectonice de tip gotic ce include paralele, mișcări de translație, corpuri identice ce se opun și își fac față” (N. Crețu, 1982). Menit să ipostazieze omul comun în confruntarea lui cu Istoria, în principal războiul, ca formă de manifestare a temporalului istoric, romanul nu urmărește un caz de conștiință, ci o metarmozoă sufletească, construită pe logica riguroasă a tranzițiilor și rupturii, a creșterii sugestive a valorii semnului, a „dramaticității” de tip showing, a scenei ce duce la *acumulare parabolică* a faptelor, a evenimentelor și a personajelor. Semnificativă căutare a identității, Pădurea spânzuraților reprezintă contribuția rebreniană la definirea *caracterului arbitrar al comportamentului uman*, tradus prin faptele care marchează transformările misterioase ale individualității. În acest sens, identitatea poate fi definită drept *coerență a actelor individului*; ea reprezintă imaginea individului ca actor, reflectată în faptele sale și opusă conceptului organic de personalitate, care definește acțiunile umane ca atribut al ființei. Plasat în contextul primului război mondial, care, prin amploarea sa și noutatea armelor de distrugere în masă, s-a constituit într-o lecție dură pentru Omul ce se vedea măsura tuturor lucrurilor, romanul construiește progresiv *imaginea omului modern*, neîncrezător și temător, convins tot mai mult de incapacitatea propriilor simțuri de a configura realitatea, de a înțelege și de a cuprinde, cu mintea, sensul timpului. El nu mai este eroul, ci omul captiv propriilor întrebări asupra identității, în măsura în care, istoria însăși devenea peste noapte un coșmar. „Istoria este coșmarul din care trebuie să mă trezesc”, spunea Stephen Daedalus, eroul romanului lui Joyce, Ulise, publicat în 1922. „Coșmarul” trăit de acesta precum și de Apostol Bologa este determinat de rapiditatea schimbărilor istorice și

de lipsa de putere a individului de a influența istoria colectivă. Urmările notabile asupra atitudinii scriitorului sunt reprezentate *de folosirea istoriei ca pretext*, în fapt o retragere din fața istoriei și, în schimb, *configurarea istoriei prin istoria individuală*, personală, ceea ce conduce la respingerea fixismului identității în favoarea *fluxului personalității* și, implicit, la cerința unor noi modalități de expresie. De aceea, dincolo de figura parabolică a lui Apostol Bologa, clădit de Rebreanu în intenția de a sintetiza prototipul propriei generații, se află *condiția omului modern*. Romanul însuși devine o parabolă a omului modern, singur în fața lumii (o lume el însuși fiind) și, recunoscută ca atare de Rebreanu, parabola luptei inegale dintre om și lume, din care primul iese înfrânt. Conflictul de conștiință, născut în plină violență a istoriei, face din acest roman unul al singurătății profunde, unul al căutărilor fără răspunsuri, întrucât pasiunile, confruntările, răscrucile drumului opun omul sistemului, iar discursul romanului se construiește gradat, prin interiorizarea viziunii, pe un spațiu *al semnelor*, într-o coerență care semnifică. De aceea, în plină măreție realistă, „*pădurea labirintică a conștiinței*” devine *parabolă a relației omului cu lumea și istoria*. Centrul universului din Ion este înlocuit de centrele de conștiință în jurul cărora se organizează semnificațiile (*Klapka și descoperirea omenescului; Mama și rădăcinile; Ilona și patima iubirii; Singurătatea în fața morții și a lumii*). Multiplicarea centrelor de conștiință este văzută de critică drept semn al modernismului, după cum conștiința absenței centrelor marchează postmodernismul¹⁷⁸. Astfel, între căutătorul unei mântuiri și bietul om se conturează un dialog, cu valențe recurente ale întinericului și luminii, ale drumului care nu duce nicăieri, decât înspre o posibilă moarte, începutul însuși este un sfârșit recurent, ficțiunea închizându-se circular asupra propriului început. Sfârșitul tinde spre o inexprimată concluzie, căci, dincolo de răul aparent – războiul, mizeria umană, moartea – există un rău mai mare, imaginea însăși a ororii interiorizate, ficțiunea asumându-și figurarea apocalipsului, cu judecata și ispășirea, și cu ideea că lumea rămâne în mâinile supraviețuitorilor. Frank Kermode ar fi numit această stare o tragedie a semipiternului⁷⁹. Atât doar că, în Pădurea spânzuraților, apocalipsul este eliminat din timp, fiind înlocuit de *aevum*; lumea purtând semnele decăderii și, deci, ale schimbării. Teroarea sfârșitului iminent este

însoțită de revelația că aceasta din urmă este doar mutabilitate (o eternă trecere în altceva), în timp ce suferința și răbdarea sunt perpetue, sunt cele fără de sfârșit. Focalizat asupra unui alt aspect al nemuririi, romanul, care își circumscrie noțiunea de aevum, devine parabola supraviețuirii.

Obsedantă figură a poeticii rebreniene, drumul este nu numai un mijloc de trecere a biograficului în imaginar, a lumii reale în lumea ficțiunii, de marcare a discontinuității, drumul este un dat, pe care romanul nu-l inventează, nu-l descoperă, ci îl recunoaște, după cum recunoaște toate lucrurile, ființele și obiectele care populează lumea drumului. Nicolae Balotă, împrumutând terminologia nietzscheniană, îi atribuie valoare de *Dasein* (Ființă-ca-prezență). Și, într-adevăr, drumul marchează nu o existență ci o ființare, este acolo, dintotdeauna. la frontiera dintre mit și istorie adevărată; și, iată de ce, romancierul îi recunoaște, într-o ordine a logicului, într-un proces de explicitări previzibile, existența. „Importantă nu este atât impresia că ficțiunea reprezintă viața”, scria Nicolae Manolescu, „cât aceea că viața prelungește într-o parte și în cealaltă, ficțiunea” 80. De aceea, imaginea lumii lui Rebreanu se construiește pe similarități ale „feliilor de viață”, un duplicat răsturnat într-un fel, pentru că este condus de propriile legi, nu atât o interpretare cât o întrupare a mythos-ului prin logos și în care „nimic nu este întâmplător, (...) totul este necesar, semnificativ, (...) avertizează, anticipează o lume a semnelor și una a oamenilor, o lume a epifaniilor sau revelațiilor asupra adevărului lumii”.

Aceste semne anticipate de poetica rebreniană, care conduc romanul de la adevăr la adevărul simbolic, capătă contur și substanță în opera Hortensiei Papadat-Bengescu. Creatoare a unui roman în spațiul – dintre-spații prin subminarea canoanelor clasice, prozatoarea face lipsită de relevanță orice raportare la tradiție. „Dezechilibrul compoziției” despre care vorbea Eugen Lovinescu semnalează de fapt noutatea, căci ideea compoziției nu-i este străină. Concert din muzică de Bach, variantă est-europeană a Punct contrapunct-ului huxley-ian, conceput pe mai multe planuri ce converg spre finalul grotesc și simbolic, este dovada faptului că formula românească bengesciană nu a fost una de continuitate, ci una subliniat novatoare 82. De aceea, instalarea romancierii în conștiința publicului și în cea critică, conștiință adecvată altor norme, a fost relativ dificilă. *Mediul, eroul,*

metoda și *limbajul* reprezintă devieri pentru a căror descifrare este nevoie nu numai de dorința de a accepta noul, ci și de capacitatea de a-l citi. Dacă pentru Eugen Lovinescu Hortensia Papadat-Bengescu este o mare romancieră, creatoarea romanului orășenesc român și a analizei sufletului inaparent, pentru George Călinescu ea este un simbol al luptei dintre tradiție și inovație, creatoare a unei opere compuse din mari promisiuni și din înfrângeri, a cărei valoare trebuie stabilită în funcție de „însemnătatea estetică a acestei inegalități” 83. Spre deosebire de romancierul român, lipsit de suficientă experiență și împins să idealizeze această lume, Hortensia Papadat-Bengescu a luat lumea în serios, creând o iluzie de adevăr similară romanelor lui Balzac „prin admirația burgheză a valorilor terestre” 4. A gândit și a conceput o lume posibilă, verosimilă, pe care o privește lucid și, de aceea ironic, uneori sarcastic. Și-a instalat eroii în mediul orășenesc. Prin aceasta, a introdus romanul românesc în circuitul citadin al epocii și a acționat resorturi psihologice ce traduc o stare de spirit, în fond complet nouă în raport cu tradiția rurală a romanului de până atunci. Spre deosebire de alți scriitori cu care împărtășește interesul comun pentru mentalitatea și psihologia orășeanului, cum ar fi naturile solare camilpetresciene, ea opune *structuri malefice, dezumanizate*, caracteristice unei lumii sensibile aflate în dezagregare. Privirea scormonitoare analizează *apele adânci ale sufletului*, comunicându-le ca stare de conștiință, ca realitate invizibilă, chiar posibilă. De aceea, ele nu sunt simple realități, ci adevăruri, iar între lumea privită și adevărul văzut se naște lumea romanului, bazată pe tensiuni și corespondențe aproape cenestezice, în care exprimarea fizică a senzației și exprimarea fizică a sentimentelor se confundă. Autoarea unei astfel de experiențe este interesată de impresia rapidă, de „dublele picturi ce reflectă ora și momentul, dar și senzațiile (mele) de atunci” 85 („Ceea ce scriu, ce cuget nu sunt, în principal, idei și sentimente, ci *senzația* lor; de aici *dorința de a reda senzația însăși și nu de a o descrie*”) (s.n.). Raporturile dintre senzație și descriere ea propriu-zisă a acesteia, configurarea impresiei în proza bengesciană sunt legate de resorturile ființei și de capacitatea acesteia de a face față crizei emoționalului, atât de specifică individului perioadei interbelice.

O semnificativă analiză a romanului englez, plasat într-un context european⁸⁶, fixează în sentimentul schimbării Cthe sense of

mutability) ce se opune permanenței valorilor și instituțiilor un indicator și, totodată, un promotor al revoltei împotriva stabilității de tip stagnare și a ordinii de tip victorian „The sense of mutability”, asumat ca indicator al schimbării, *marchează o revoluție în gândire și în simțire*. Argumentele aduse de Virginia Woolf în vestita Conferință ținută la Cambridge în 1924 în favoarea schimbării naturii umane, nu încearcă să încadreze fenomenul într-o anumită cronologie, ci este o pledoarie pentru caracterul interschimbabil al noțiunilor omului despre propria natură. În acest sens, disoluția unor tipare vechi este văzută simultan cu lupta împotriva oricăror manifestări ale „autorității” și cu *descoperirea fragilității individului*, supus diverselor presiuni dinăuntru și din afară. Descoperirea și punerea în valoare a *eului sensibil* devine cel mai pertinent barometru al valorii sale (prin eforturile acestuia de a investi experiența cu semnificație) într-o lume care se dărâmă. Viața, devenită experiență sau felie de viață, punctul de vedere planetar devenit viziune, experiența devenită curgere continuă și totuși fragmentară, care se opune unui tot divizibil în entități distincte, afirmă *superioritatea intuiției*, ca mod de cunoaștere și de înțelegere a realității, ca mod de transcendere a erei rațiunii prin descoperirea vieții emoționale a individului a cărui permanent insolvabilă problemă este „cine sunt și care este natura experienței mele” 87.

Dincolo de a fi o criză a spiritului, fenomenul este o criză a emoționalului, iar individul perioadei interbelice este o persoană căreia / *se întâmplă* o mulțime de lucruri și care nu poate să-și impună voința asupra mersului acestora. El este *individul* zdrobit, divizat și stratificat, omul văzut sub diverse înfățișări și cu diverse chipuri, nu imaginea „omului-total”, ci imaginea „omului-viu” („the whole man alive”) a cărui relație cu lumea – mediată sufletește – este o tranzacție și nu o interacțiune.

Pe aceste coordonate europene se situează, surprinzător prin noutate și curajul alegerii unui drum propriu, Hortensia Papadat-Bengescu. Romanele sale, construite pe realitatea secundă a lumii, se dezvoltă privirii simbolic, ca efect al lumii și al spațiului real reflectat de orizontul închis al carmelului. Această lume este proiecția ființei interioare a personajelor, sufletul lor corporalizaf, singura realitate de care ele au cunoștință.

Realitatea secundă, *decor* și, totodată, *produs* al unui proces psihic, punctul de întâlnire al privirii cu vederea și al naratorului cu personajul, este suportul conflictului esențial exprimat, acela dintre deficitul de existență și sensibilitatea excesivă. Eroi și narator, deopotrivă, sunt victime ale acestei relații: ei nu au decât *experiența de privitor*, un privitor cu ochi lacomi ce își refuză contactul direct, completarea inconștientului de sine cu deșteptarea vie a *ființei interioare*, în spațiul unei realități posibile.

Marile sale romane din Ciclul Hallipilor sunt pregătite de pseudojurnalul literaturii de debut, în acesta, discursul este subordonat investigației ce merge în sens invers, de la cunoscut la necunoscut, de la eul sensibil, de la revelație și autoportret până la observația ce atinge destinul în general, afișând două atitudini ce pendulează între realitate și vis. Drumul de la vis la faptă se obiectivează în situații ce capătă funcționalitatea unui simbol⁸⁸. Reductibilă, asemeni întregii sale proze, la un global simbol al *confruntării cu lumea* – o confruntare văzută ca *relație de adversitate* – în care coexistă comunicarea cu confruntarea⁸⁹, proza poetică a primei sale etape transformă Eul în metaforă a ființei interioare, înlocuind dinamica faptelor printr-un discurs ce, juxta-punând, face joncțiunea dintre *a spune* și *a vedea* ca Prezența sa în lume se anunță condiționată de alegerea unei măști adecvate, substituie a lui a *y*? cu a *părea*, deveniți astfel poli organizatori ai mythos-ului. Mai mult decât la oricare romancier, discursul fixează momentele evoluției sale, simultan cu evoluția personajului conceput ca un james-ian Reflector. De la sacra feminitate, redată prin vocea auctorială și devenită centrul de focalizare al narațiunii, preferința pentru psihologic și refuzul epicului, până la romanul obiectivat ⁹⁰, se ajunge la două tipuri discursive, menționate de Eugen Lovinescu și citate de Ion Holban, tipul ce opune „*masculinitatea*, legată de fapte, evenimente, acțiuni, de o dinamică a gesturilor definitive” ⁹¹ și *tipul feminin* înclinat spre prezentificare a realităților în tensiunea pasiunii și uitarea trecutului. Aceasta din urmă este una din dominantele prozei bengesciene, proză ce urmează scenariul nașterii de iluzii, în paralel cu nașterea textului, proză al cărui text apare ca un calvar al producerii închipuirii și ca tensiune a căutării adevărului. Nu a adevărului rupt de lume, ci a adevărului despre și prin relația Eului cu Celălalt și cu alteritat ea

lumii, ca descoperire semnificativă și semnificantă a comunicării – unică rațiune de a fi a celor doi în lume. Această etapă, marcată de părăsirea oglinzii, a însemnat plasarea mythos-ului în spațiul unei realități impersonale – reale, fictive și posibile, asemeni prozei clasice realiste. Este momentul așezării documentelor sufletești în granițele unei structuri romanești, riguros organizată ce deschide perspective noi pentru arhitectura romanului românesc. Astfel, romanescul concurează psihologicul, într-un *dialog real* al ochilor cu lumea, atât prin încercarea de exteriorizare a sufletului (depășită în această etapă), cât, mai ales, prin *încercarea de interiorizare a lumii*, „subiectivitatea devenind conștientă că reflectă ceva din afara ei” 92.

Imaginația prozatoarei, mai curând psihologică decât faptică (cf. N. Manolescu, 1981), este probată de disproporția dintre evenimentul real și presupusele sale determinări, ea descoperă viața „sub lupă” și, dincolo de aspectele ei ordinare, banale și de surpările interioare ale unor ființe suferinde, atone, diforme și maladive, ea găsește motive de ironie. Deplasarea spre modul ironic, prin viziunea romanelor obiective coincide cu un moment al literaturii române însăși „în procesul ei de evoluție de la subiectiv la obiectiv”.

Confesiunea romancierei, făcută în Jurnal, stabilește coordonatele acestei creații: o literatură cu perspectivă socială, realistă, dar cu metode de investigație psihologică⁹⁴: „Dar ce e roman pentru mine? Voi afla. Va fi ceva aspru, grav, fără cruțare ca *viața cea de dincolo de fațada cea reală*” (s. îi). „Fațada cea reală”, centrul de interes spre care converg toate destinele este ORAȘUL, suficient de pestriț social, asemenea lumii globalizate imaginate de M. Serres, orașul populat cu protagoniști ce reprezintă provincia și marea finanța, omul comun, banal, urmărit într-o zi oarecare, când spiritul îi este bombardat de o multitudine de impresii, triviale, fantastice și trecătoare, înfățișarea acestui univers trădează maniera impresionistă, specifică romanului european, de extracție anglo-saxonă⁹³, însoțită de surprinderea fluxului conștiinței, idee cristalizată pe parcurs, potrivit unui capriciu creator și nu unui plan dinainte stabilit. Ea aduce în prim-planuri mai multe personaje, legate prin sânge sau prin alianțe familiale, prin structuri și tare morale, ereditare și psihice. Personajul și lumea sa încurajează atmosfera și universul ambiguu și imaginar, o realitate posibilă, structurată pe o arhitectură ciclică. Pilonii

construcției arhitecturale sunt Hallipii, destine neoprimite de istorie, ieșite din jocul de forțe al socialului, ale căror suflete sunt scormonite și ale căror vieți sunt comentate usturător. Roman al unei atmosfere morale și sociale hiperbolizate, Ciclul Hallipilor este semnul unei efigii deformate și vizionare 7, circumscris unui discurs ce se întoarce, ironic, înspre sine. Într-un astfel de câmp, spațiul epic se umple cu cercurile concentrice ale apelor adânci și cu vârtejuri ale analizei. Din fragmentar și discontinuu, din morbid și grotesc reunite în scene, linii de portret psihologic, monolog interior și comentariu analitic, H. Papadat-Bengescu creează o cronică de familie, un portret imaginar – privit de sus, de la mare distanță sau din miezul lucrurilor – printr-o mișcare de transfocator subordonată *relației roman-oameni*.

Fecioare despletite, expozee al unei „mistici a vederii” (cf. Ion Holban, 1985), trăiește, prin personajul – Reflector Mini – realitatea în travestiul iluziei, cu priză la fapte și locuri. Discursul este *un joc al transparențelor* ce unește *realitatea* cu *închipuirea*, principiul construcției aflându-se în lanțul senzațiilor lui Mini, care se substituiesc realității. Devenită resort a omenescului, memoria involuntară consemnează experiențe legate pe baza similarității lor, iar raportarea continuă la ordinea și haosul omenescului deplasează punctul de vedere și voc ea de la psihologia individului, la cea a grupului. În Concert din muzică de Bach, investigația psihologică depășește tărâmul senzației, deplasându-se spre punctul de impact dintre structura interioară și textura relațiilor sociale; planul psihologic individual (Cgenerația lucidă) este dublat de cel al grupurilor (Cgenerația neurastenică). *Lumea* primește contur printr-un flux al privirii naratorului, care nu mai este reflector, ci agent. De aceea, arhitectura textului urmează o *structură concentrică* ce pivotează în jurul unor agenți, pe orbite circulare (cf. Nicolae Manolescu). Astfel, discursul demonstrează continua *prezență a dublului și a ambiguității* într-un mediu în care conflictul este trucat prin mască, aceasta devenind normă de viață. Masca sau măștile dictează pluralitatea de discursuri, *alternarea perspectivelor*. Alternarea perspectivelor de la forme ce corespund fațadei (aparențelor) și forme ce corespund realității profunde, lumii posibile a sufletului (narator omniscient, reflector), reiterează formele de confruntare dintre indivizi în plan social (convențiilor le corespunde analiza auctorială, sentimentelor,

dorințelor individului le corespunde multiplicitatea de voci – N. Manolescu, ibidem, p. 48).

Drumul ascuns transcende câmpul epic al alternanțelor înfățișând o lume a manechinelor perfecte. Relațiile inter – personaje construiesc un *joc al aparențelor goale* (cf. I Holban, Ctin Ciopraga, N. Crețu). Discursul devine o mască a detașăm (cf. Ctin Ciopraga). accesul la ființa interioară, profundă, se închide (boala rămânând una din puținele căi de acces), iar *domnia aparențelor este desăvârșită. Dispariția inferiorității conduce la eliminarea multiplicității de voci*, ceea ce determină suspendarea intrigii. Definit de Nicolae Manolescu drept „roman al amânării acțiunii prin discurs” 98, Drumul ascuns nu este un roman al acumulării întâmplărilor și faptelor ci al semnificațiilor lor posibile. Legăturile cauzale sunt înlocuite de *legături de semnificare* pe care discursul le atribuie evenimentelor (cf. N. Manolescu, I. Holban N Crețu). Rădăcini, romanul reconstituirilor este o metaforă a prăbușirii și înstrăinării, căci lumea creată prin roman nu numai că este discontinuă sau fragmentară ci este în dezagregare. Nesiguranța în tehnica discursivă (semnalată de Ciopraga, 1973) este, în realitate o modalitate de a sugera *disoluția* Eului înțeles ca unitate a personalității, iar agitația, dezordinea mentală, frigiditatea sufletească și trupească – o consecință și un efect al înstrăinării. Revenind la pluralitatea discursivă romancieră nu este, totuși, proustiană”, căci ea povestește fapte recente. Deși în roman nu se petrece numit, *totul se află* și „toată opera nu trăiește din acțiuni, ci din *colportaj*” (G. Călinescu, p. 740) (s.n.). Prin comparație, la Proust compoziția se creează din condiția specială a experienței autorului redusă la simpla suprapunere de planuri de conștiință.

Similară artei contrapunctului, din romanul creat anume de Aldous Huxley pentru a o demonstra, lumea Hortensiei Papadat-Bengescu nu comunică substanțial cu nimeni. Fiecare este prizonierul unei forme de singurătate în care drumurile eroilor se întretaie, dar nu se întâlnesc cu adevărat, iar dominanta lumii *este falsa sociabilitate, repetitivitatea și efectele de multiplicare*, similare celor care structurează organismele transgenetice sub *forma unei serialități* ce stă sub semnul obsesiei indestructibile¹⁰⁰. Poetică a ambiguiului și a imaginarului, a transparențelor și a aparențelor, a măștilor grotești în care urâtul și capriciosul *comunică fără a se*

comunica, multiplică refracțiile și schimbările de semne¹⁰, poetica bengesciană se remarcă prin două efecte cumulative – simetria interioară a arhitecturii și focalizarea motivelor (cf. I. Holban, N. Crețu). Ele accentuează jocul insinuant al măștilor ca reinterpretare grotescă și simbolică a travestiului moral și al celui psihologic. Travestiul semnalează, la rândul său, transgresarea romanului – prin lumea sa posibilă și prin vocea care o comunică – înspre „artefact” (L. Hutcheon, 1988, K. Hayles, 1991), iar strategia discursivă care îl susține este menită să facă presiuni asupra ideii de normalizare într-un fel în care să conducă la reorganizarea conștiinței, recunoscând, în discontinuitate, valori conflictuale și juxtapuneri, sursa reorganizării. În aceeași măsură, prin câteva dintre elementele configurative ale prozei (focalizarea discursului, percepția temporală, folosirea altor mijloace de a ordona lumea, prin căutarea de noi forme care să explice o realitate problematică), Hortensia Papadat-Bengescu se înscrie pe coordonatele modernismului european al anilor '20, perioadă în care și ea a scris, fără a cunoaște îndeaproape această literatură.

Literatura română devine prin prozatoare o tehnică a cunoașterii și a comunicării, o formă de înțelegere și o prelucrare a lumii, a universului sensibil al acesteia, prin „intermediul limbii care părăsește prin ea cadrele arhaizante, pentru a comunica nuanțe subtile, stări de conștiință flexibile¹⁰⁷, în discursul romanului său, joncțiunea dintre *a spune* și *a vedea ca* (de natură psiholingvistică) este legătura dintre *momentul logic* (imaginea mentală) și *momentul sensibil* (intruziunea imaginii; momentul non-verbal). *A vedea ca și cum* este pe jumătate experiență, discursul nefiind enigma, ci soluția enigmei, o realitate reconstruită, având o funcție cognitivă.

3.3.2. Forma ca transparență: discursul metonimic ca metaforă

În cele ce urmează, ne vom referi la forma ca transparență, înțelegând prin aceasta *un joc și un transfer de idei subiective*, neexprimat lingvistic, dar marcat de un spațiu reprezentat de construcția „ca și cum „/ „ca și când”. Din punct de vedere gramatical, construcția denotă o propoziție condițională, iar forma propoziției afirmă absența ca prezență, indicând o condiție nereală și imposibilă. Afirmarea non-identicului ca *diferență* se face prin intermediul referinței la asemănare, iar aceasta ne trimite în câmpul metaforei.

Mecanismul metaforei ne-a făcut să înțelegem că selectarea (conștientă), înregistrarea și numirea oricărei experiențe prin altceva, aparține unui anumit tip de ordine. De aceea, definim prin „*ca și cum*” *T ca și când*” prezența imaginativului, în condițiile unui conștient orientat pragmatic care simulează senzații *ca și cum* acestea ar fi prezențe implicite, înțelegem faptul că *relația conștientului cu realitatea este intermediată de această construcție gramaticală* care generează exprimarea contradicțiilor, analogiilor, asemănărilor și transferului între *ceea ce se vede și ceea ce se spune*.

Demersul nostru analitic se construiește pe baza unor observații asupra formelor romanului Hortensiei Papadat-Bengescu și ale lui George Călinescu, referite la aspectele teoretice ale configurării narațiunii și ale construcției imaginarului, așa cum acestea sunt iluminate de perspectiva filosofică și sunt exprimate prin discurs.

În *Time and Narrative* (vol. II), Paul Ricoeur afirma că, dacă operele individuale „transgresează” orice categorizare, este tot atât de adevărat că această acțiune „necesită o *lege* care trebuie aplicată” (ibidem, p. 45), ea depinzând de o anumită „codificare a unor proprietăți discursive preexistente, [adică] de *instituționalizarea unor transformări* care au loc în anumite *acte de vorbire* pentru a produce un gen literar” (ibidem, p. 34) (s.n.), în mod firesc, Ricoeur își demonstrează ipoteza referindu-se la configurarea timpului în narațiunea ficțională, o demonstrație valabilă în condițiile punerii în relație a experienței trăite, a timpului istoric și al celui ficțional. Intuim însă că problema este mult mai complicată în cazul ficțiunii, creație literară care nu pretinde să reconstituie o *narațiune adevărată*, în sensul narațiunii *istorice* (fapt recunoscut de Ricoeur), cu toate că, în realitate, narațiunea istorică și cea ficțională provin din aceleași „operații configurative” ce se referă la relația „acțiune” „narațiune” (ibidem, p. 3). Prin urmare, ele nu sunt diferite prin structura narativă, ci prin raportare la moduri *narrative*., relative la problema adevărului și la „pretenția de adevăr”.

După cum au demonstrat și alți autori¹⁰⁴, narațiunea – istorică nu poate fi concepută ca un conglomerat de fapte pur și necontaminat de imaginar. Cu atât mai mult, ea, istoria, nu poate fi concepută ca fiind „independentă de percepția individuală, de ideologie sau de *procesul de selecție* 1 (s.n.). Deci, semnul de egalitate între „configurarea

narativă” și „ficțiune” se justifică *numai dacă* se ia în considerare operațiunea „imaginației productive”, în sens kantian, o mișcare de transcendență prin care fiecare operă ficțională este *verbală și plastică (discursivă și figurală)*, *narativă și lirică* totodată, proiectând o lume în *modul ficțiunii pe care o populează și prin care explorează și reflectă experiența trăită în timp și istorie*.

Sursa primară a acestei operațiuni, neinteresante pentru Ricoeur, este, în esență, sursa mistificărilor și, după cum indică studiile de specialitate, aceasta constă în *structura duală a conștiinței* care „ficcionalizează și creează idei” 107. Acesta din urmă *presupune și afirmă (simultan)*, construind idei și asumându-și tacit „fictivitatea” pe care o înregistrează ca fractură între senzații și prezență, „înțelegerea”, afirma Vaihinger, „constă în reducerea realului și imaginarului *la ceea ce se cunoaște*” (ibidem, p. 171), iar dincolo de aspectul *contrafăcut*, formele ficționale sunt „falsificări logice” care intermediază cunoașterea.

Criza romanului tradițional, manifestată prin 108 „împotmolirea sensului”, corespunde abandonării *sensului deschis* în favoarea difuziei și a dispersării sale, a unei *parodieri a momentelor semnificative*, ce se face sub presiunea exercitată de *eveniment* asupra *realului*.

Evoluția romanului, în forme și modalități menite să comunice și să se comunice, demonstrează ipoteza conform căreia „realul și arta (...) sunt două structuri reciproc motivate” 107. Fapte ale realității celei reale determină înlocuirea imaginii globale, a lumii omogene și raționale. Viziunea, discursul și temporalitatea ea configurează, astfel, un univers românesc privat de un sens global, în care toate evenimentele au o importanță egală. Pe de altă parte, evoluția romanului a fost întotdeauna o *căutare obsesivă a structurilor semnificative*. Aceasta a condus la parodiarea marilor mituri ale culturii și, implicit, la golirea acestora de sens. Paradoxul creează un mecanism care, combinând *forma narativă* cu extraordinara *tensiune a sensului*, conduce la transformarea spontană a detaliilor importante în *structuri de semnificație*.

Comportamentele, parte integrantă a acestor structuri, sunt expresia psihologiei personajelor, romancierul fiind capabil să absoarbă orice material. Procesul este susținut, fără îndoială, de o

coerență cronologică ce opune haosului începuturi și sfârșituri 110. Cronologia, datele, asigurarea unui hamothen, un început precis, construiește *iluzia autenticității istoriei* și are un efect complementar menit să sublinieze modul atemporal, *limitele și contururile formei însăși*. Personajul este un alt element circumscris evoluției. Prin el, la începuturi, mirul romanesc prezintă imaginea fragmentării sociale¹¹¹, fragmente haotice dar *socialmente viabile*, oferind constant societății *viziunea sistematică a ei însăși*, căci detaliile nu alterează în esență unitatea, coerența, iar personajul rămâne inalterabil în fața unei – istorii constituite din forme semnificative ale *personalității*. Poate, de aceea, romanul tradițional care își atribuie un personaj ambivalent, subordonat relației dintre structură și caracterul de excepție, a fost considerat „o satiră a literaturii în numele realității” 112.

Urmând relațiile de contiguitate, scriitorul operează digresiuni metonimice, de la intrigă la atmosferă, de la personaje la cadrul spațio-temporal¹¹³, înregistrând anumite elemente ale realului, iconificabile prin scriitură, încercând să le cuantifice pe altele prin povestire, prin sisteme descriptive, știut fiind faptul că „limba nu copiază și nu poate copia” 14.

Definit de Philippe Hamon prin 'non-stil, discursul realist este fundamentat pe medierea genului, întrucât, spune același autor, *aceasta determină orizontul de așteptare* al cititorului, nevoit să caute alte garanții în istorie, în știință sau în propria citare. Pentru Michael Riffaterre, noțiunea de discurs realist este subordonată elaborării unei alte noțiuni, aceea de *sistem descriptiv*. Acesta definește un *model-textual* supradeterminat care include semnificanți asociați unul altuia sau o *situație comunicativă* globală ce se descompune într-un număr de asociați, din dorința de a *transmite o informație* și de a evita orice bruiaj care ar perturba comunicarea¹¹⁵.

Discursul realist este, oricum, subordonat *transmiterii unei anume cunoașteri*, convențional recunoscute, în care autorul disimulează locul de unde vorbește, statutul său și condițiile în care produce discursul. Asimilând, deci, realul cu cunoașterea, discursul realist urmărește, în principal, *denumirea și comunicarea acesteia*.

Romanul care denumeste un univers privat și îl deosebește de un sens global *se comunică* și generează, în același timp, un acut *sentiment al efemerului*, al iluziei ce înfrânge universul autonom,

coerent, și îl afirmă pe cel incoerent, discontinuu, asimetric, felia de viață care, denumind intimitatea, induce *sentimentul autenticității*. De aceea, creatorul de mitologie este înlocuit de propriul reciproc motivate” 107. Fapte ale realității celei reale determină înlocuirea imaginii globale, a lumii omogene și raționale. Viziunea, discursul și temporalitatea ea configurează, astfel, un univers românesc privat de un sens global, în care toate evenimentele au o importanță egală. Pe de altă parte, evoluția romanului a fost întotdeauna o *căutare obsesivă a structurilor semnificative*. Aceasta a condus la parodiarea marilor mituri ale culturii și, implicit, la golirea acestora de sens. Paradoxul creează un mecanism care, combinând *forma narativă* cu extraordinara *tensiune a sensului*, conduce la transformarea spontană a detaliilor importante în *structuri de semnificație*.

Comportamentele, parte integrantă a acestor structuri, sunt expresia psihologiei personajelor, romancierul fiind capabil să absoarbă orice material. Procesul este susținut, fără îndoială, de o *coerență cronologică* ce opune haosului începuturi și sfârșituri 11. Cronologia, datele, asigurarea unui hamothen, un început precis, construiește *iluzia autenticității istoriei* și are un efect complementar menit să sublinieze modul atemporal, *limitele și contururile formei însăși*. Personajul este un alt element circumscris evoluției. Prin el, la începuturi, mitul românesc prezintă imaginea fragmentării sociale¹¹¹, fragmente haotice dar *socialmente viabile*, oferind constant societății *viziunea sistematică a ei însăși*, căci detaliile nu alterează în esență unitatea, coerența, iar personajul rămâne inalterabil în fața unei – istorii constituite din forme semnificative ale *personalității*. Poate, de aceea, romanul tradițional care își atribuie un personaj ambivalent, subordonat relației dintre structură și caracterul de excepție, a fost considerat „o satiră a literaturii în numele realității” 112.

Urmând relațiile de contiguitate, scriitorul operează digresiuni metonimice, de la intrigă la atmosferă, de la personaje la cadrul spațio-temporal¹¹³, înregistrând anumite elemente ale realului, iconificabile prin scriitură, încercând să le cuantifice pe altele prin povestire, prin sisteme descriptive, știut fiind faptul că „limba nu copiază și nu poate copia” 114.

Definit de Philippe Hamon prin 'non-stil, discursul realist este fundamentat pe medierea genului, întrucât, spune același autor,

aceasta determină orizontul de așteptare al cititorului, nevoit să caute alte garanții în istorie, în știință sau în propria citare. Pentru Michael Riffaterre, noțiunea de discurs realist este subordonată elaborării unei alte noțiuni, aceea de *sistem descriptiv*. Acesta definește un *model-textual* supradeterminat care include semnificanți asociați unul altuia sau o *situație comunicativă* globală ce se descompune într-un număr de asociați, din dorința de a *transmite o informație* și de a evita orice bruiaj care ar perturba comunicarea 15.

Discursul realist este, oricum, subordonat *transmiterii unei anume cunoașteri*, convențional recunoscute¹¹, în care autorul disimulează locul de unde vorbește, statutul său și condițiile în care produce discursul. Asimilând, deci, realul cu cunoașterea, discursul realist urmărește, în principal, *denumirea și comunicarea acesteia*.

Romanul care denumește un univers privat și îl deosebește de un sens global *se comunică* și generează, în același timp, un acut *sentiment al efemerului*, al iluziei ce înfrânge universul autonom, coerent, și îl afirmă pe cel incoerent, discontinuu, asimetric, felia de viață care, denumind intimitatea, induce *sentimentul autenticității*. De aceea, creatorul de mitologie este înlocuit de propriul său jurnal, personaj sau 'narrator 1" 7, de aceea documentaii ce-și integrase biografiile, memoriile, scrisorile și actele 1 8 este subminat de *principiul fragmentarului și al secvențialității*, cu alte cuvinte, se redescompune în biografii, memorii, scrisori și acte și își integrează lumea prin senzații, inconștient'și particular, corporalizând timpul și fluxul conștiinței.

Și, totuși, aflat în căutarea unei identități, romanul românesc al anilor '20—30 este departe de a fi o deplină respingere a iluziei. Prin varii experiențe, el *se reprezintă ca formă rafinată* a acesteia, adoptând o strategie gândită să simuleze, să exacerbeze originalitatea unor structuri. Romanul românesc al acestor ani nu urmează traiectoria romanului european al vremii care, prin formă, își asumase stimularea și sublinierea caracterului de autoconstrucție. Transformarea fundamentală a romanului românesc este legată de *modul particular de a percepe realitatea* și, ca urmare, de *modalitatea de a o reprezenta reflectată în actul de „a nara”*. Romanul parcurge o traiectorie de la naratorul care nu își depășește atribuțiile la cel care este eliminat de propriile personaje, care, la rândul lor, își asumă, pe rând, sarcina de a

percepe realitatea. De la reprezentarea unei experiențe individuale, integrată unei lumi a fenomenelor, în care, împărțășind gândurile și simțirea personajelor, suntem conștienți de o realitate mai complexă decât cea definită la limitele inevitabile ale conștiinței lor, romanul ajunge la eiron-ul aristotelic, ființa care se disprețuiește pe sine, cea frustrată și neajutorată, ale cărei eforturi de a se înscrie în – istorie sunt luate în derâdere. Noua formă romanească dezvăluie o *perspectivă dublă*, în același timp simultană, asupra experienței publice și private a individului, iconificată printr-o tehnică făcută pentru ironie, ca semn al distrugerii iluziilor.

Distorsiunea formei, explicit cultivată de Hortensia Papadat-Bengescu și implicit sugerată de romanul lui George Călinescu, este o modalitate deviată de la descrierea realității în istorie și un tip anume de „eiron” 119. Prin acesta romanul ocolește ficțiunea convenabilă, aserțiunea directă, sensul univoc și se subordonează dezvăluirii progresive, nu neapărat liniare¹²⁰, semnificativă trecere de la *inocență* la *experiență*, într-o aventură care încurajează autocunoașterea, diminuând importanța evenimentului și favorizând *prezentarea selectivă, indirectă*, dintr-o anume perspectivă a acestuia.

Se știe că, prezentă în orice mythos, *ironia* nu devine un mod distinct decât prin declinul mitului. De aceea, orice mythos implică „o retragere ironică în spatele realului” 121, aceasta reunind cele două sensuri ale termenului într-o subliniere a ambiguității sale aparente: „În sensul *mitului sacru*, termenul desemnează o zonă a eroului superior (...), în sensul *aristotelian al mythos-ului*, el recuperează întregul imperiu al ficțiunii”.

Astfel, prin *tehnica discontinuă*, încadrată în tiparul ironiei tematice J, prin metoda de a afirma ceva și de a înțelege altceva, prin juxtapunerea imaginilor fără a explicita relațiile dintre ele, *ironia desface o ordine* pentru a inventa o alta, re-descriind realitatea, prin același mecanism prin care acționează metafora. Prin *analogie*, deci, ironia produce o confuzie categorială ¹², situând momentul deconstrucției între descriere și re-descriere. Negarea ordinii se face prin ordinea modificată de ironie, pentru că oroarea de inform duce la *nevoia de configurare* de pe alte temeuri și cu alte mijloace („par la *transformation* aussi bien que la *desfiguration*, la transformation, aussi

bien que la *revelation*")

Pentru George Lakoff și Michael Johnson¹²⁶, metafora și metonimia reprezintă două procese diferite, dar complementare, în discurs. Dacă metafora este o modalitate de *a concepe drept altceva*, stimulând asemănări și generând o *mai profundă înțelegere a realității*, metonimia *înlocuiește o entitate cu o alta*, având, în principal, o *funcție referențială* („... ne permite să ne focalizăm atenția asupra unor anumite aspecte specifice ale obiectului la care ne referim”, ibidem, p. 37). Departe de a fi antagonice, afirmă Gerard Genette¹²⁷, metafora și metonimia se susțin și se întrepătrund până la sublinierea *coexistenței lor în interiorul raportului de analogie*. „De aceea, încrucișarea unei trame metonimice cu un lanț metaforic asigură coerența, coeziunea necesară textului” ¹²⁸.

Prin urmare, conceptele metonimice ce aparțin modului cotidian de a gândi, de a acționa și de a vorbi (cf. Lakoff, Johnson, 1980) coexistă cu metafora, „generatoare a unui proces cognitiv ce își are originea în modalitatea creatoare de juxtapunere a referențelor” ¹²⁹. Locul de întâlnire a referențelor juxtapuși de metaforă este *imaginea sau modalitatea de reprezentare simbolică*, stimulând lanțuri de transformări simbolice, de fapt, legătura dintre *experiență, cuvânt și obiectul concret*¹ e. Rezultatul unui astfel de demers este mesajul în care referința nu este obliterated, ci ambiguă, iar aptitudinile limbajului, limitate până atunci la roluri expresive, sunt folosite în proceduri exacte de producere a ficțiunii. De aceea, într-o consistentă analiză asupra problemelor romanului, Jean Ricardou vede în metaforă un mijloc de a agresa spațiul ficțiunii și de a-l produce („întâlnirea dintre două spații concretizate prin brusca lor *coincidență parțială*” ¹³¹) (s.n.).

În acest spațiu al agresiunii, discursul literar, văzut ca „sediul al unei munci de compunere și de dispunere” ¹³ reunește expresia și impresia, cuvântul și imaginea, într-un proces în care refuzul de a deosebi *cognitivul de emotiv* face și reface lumea din perspectiva unui transfer creator al unui *adevăr metaforic*, un fel de a reprezenta realitatea prin ficțiune. Adevărul metaforic și metaforicitatea, recunoscute de Paul Ricoeur drept o caracteristică a lexis-ului și a mythos-ului, contribuie la joncțiunea dintre ficțiune și redescrierea lumii. Dezvăluindu-se parțial, ambiguu, prin intermediere simbolică,

realitatea prezentată astfel indică *metafora ca strategie discursivă* aflată în slujba funcției poetice prin care „limbajul se despoaie de funcția sa de descriere directă pentru a atinge *nivelul mitic* unde *funcția sa de a descoperi* este în sfârșit eliberată” 134.

Recunoscând în proză un mediu propice de manifestare a relațiilor de contiguitate, Roman Jakobson vede în metonimie posibilitatea de a descrie *relații logice între concepte, entități și evenimente*. De aceea, prin intermedierea metonimiei, discursul își construiește dimensiunea propriu-zis prozaică, în timp ce, prin metaforă, el își declină dimensiunea poetică. Existența unor stări mixte, activate de cele două figuri, de principiul dominației unei calități și nu de cel al excluderii, este parte integrantă a demonstrației jakobsoniene⁵. Prin urmare, discursul literar, instalat definitiv „la orizontul unui a/T în lume” 136 (s.n.), este configurat pe baza unor *raporturi de corespondență* (metonimice) despre lume, echivalent al *momentului logic al discursului*. Acționând prin *condensare* și *deplasare*, raporturile de corespondență transformă afirmațiile literale în lumea posibilă a discursului, cu obiectele, ființele, conceptele și evenimentele sale. Al doilea tip de *raporturi* sunt cele de *asemănare* (metaforice) despre realitatea ca act. Ele acționează prin *identificare* și *analogie* și conduc la imaginea generalizată, cu valoare de simbol, care unește i „\n momentul logic cu *momentul sensibil* al discursului. Un lucru este cert, tipologia discursivă, ce urmează schema jakobsoniană, reconsideră *structura discursului* și nu existența figurii în discurs. Astfel, *discursul metonimic este metonimic în structură*, în sensul în care, evenimentele, cu ființele și obiectele sale, se leagă pe bază de contiguitate și nu de asemănare. De aceea, discursul l o o deplasat spre metaforă J, ca formă intermediară, este o *structură de elemente contigue*, dar elaborate metaforic, textul trecând de la *afirmații literale*, la *viziuni deformante* ce tatonează grotescul, fantasticul, apocalipticul și, implicit, ironia care subminează detaliile descriptive literale. Structurii *discursului metaforic* îi asociem *tehnica montajului*, bazată pe imagini juxtapuse secvențial și a căror predicție este, mai mult sau mai puțin explicitată. Fără să însemne dominația cantitativă a metaforei, în discursul metaforic, tema, evenimentele și conceptele nu sunt prezentate sau dezvăluite, ci *pivotează* în jurul unui nucleu simbolic („... the subject is not so much unfolded as rotated before us

by a sistem of looping digressions from and returns to the *central symbolic thematic core* (...) în such a text, *deliberate ambiguity* about time makes it difficult and, indeed, irrelevant to try to distinguish between the real and the imaginary" 139).

Deoarece tipul discursiv nu se stabilește în funcție de prezența figurii sau de dominația ei, ci de tipul de raport care stă la baza structurii discursului, definirea *discursului metonimic ca metaforă* implică anumite precizări. Într-un sens mai larg, literatura este, fără îndoială, metaforică, iar non-literatura este metonimică. Pe de altă parte, prin *actul lecturii*, orice text literar se poate transforma într-o *metaforă totală*, iar la nivelul discursului literar, discursul în sine este o metaforă aplicată realității, el excluzând raportarea literală la real. De aceea, definim discursul metonimic ca un *eșantion reprezentativ al realității* și ca un refuz de a-l oferi ca *model al realității*. Ceea ce caracterizează discursul metonimic este *predicația mediată de a vedea ca* \ însemnând *a face să se vadă* și denotând o *relație de proximitate* și nu de asemănare¹⁴¹ (... scriitorii creează iluzia că povestirile lor sunt parte integrantă a unei *istorii reale*, din care acestea s-au desprins și pentru care sunt *reprezentative*" 1}. Cu toate acestea, *actul reprezentativ* al discursului metonimic, lectura și descifrarea cripticului nu poate scăpa conotațiilor metaforice care îi alterează textura, oricât de cognitivă ar fi structura. El se raportează, inevitabil, la o lectură metaforică, care neglijează densitatea și subtilitatea detaliului și caută, în permanență, *structuri de semnificație*, pe *bază de analogie* și, implicit, de asemănare. Jocul asemănării, menit să rupă simetriile, să pună între paranteze părți ale discursului și să *schimbe raporturile dintre idei*, coexistă cu relațiile logice de tip cauză-efect, specifice discursului metonimic. Rezultanta unui astfel de joc pare a fi *imagea unei alte realități*, acea 'nouă realitate care „nu este suma, ci *produsul* realităților care se intersectează" 142 (s.n.). În actul lecturii, ce își asumă decodificarea acestei realități-produs, *analogia* joacă *rolul demistificator*; atât analogia care provine din jocurile unui limbaj limitat la funcția sa ludică, cât și cea care aparține spiritului care alege. Oricum, ea nu este intrinsecă realităților care se intersectează. Analogia permite, spre exemplu, sublinierea disproporției între *evenimentul real* și *presupusele sale determinări* în proza Hortensiei Papadat-Bengescu. Scriitoarea descoperă viața prin realitatea ei

secundă – punct de întâlnire al *privirii* cu *vederea*, complicat proces psihic ce devine *decor* și *produs* al romanului său. Analogia stabilește, dincolo de aspectele comune, banale, ale evenimentului, dincolo de experiențele personajelor sale bolnave, de fragmentarul și de discontinuuul feliei de viață, *enormul transfigurat*, grotescul, ironia, în fond, o deplasare a discursului metonimic spre metaforă și, implicit spre modul ironic. Lumea romanelor sale, populată de un personaj ce susține o atmosferă ambiguă și imaginară, construiește o realitate posibilă, oricum o „nouă realitate”, deformată și vizionară ce pivotează uneori în jurul unor simboluri-nucleu.

Aceluiași mecanism al analogiei îi datorează textul călinescian calitatea rară de *a provoca reflecția*, „determinând o lectură marcată de imprevizibil” 143. Lectura este, în proza călinesciană, o *evidență de raporturi*, de a căror natură depinde forța imaginii create. „O imagine”, susținea Jean Burgos „nu este puternică pentru că e brutală sau fantastică, ci pentru că *asocierea ideilor* e îndepărtată sau precisă” 144 (s.n.). Prin acest mecanism, se construiesc edificiile masive, cu numeroase etaje, nivele și diversa populație a prozei sale, ce sunt parcă făcute să susțină plurilingvismul romanului, caracterul său proteic, deschis mereu formelor și structurilor noi.

Existența unor modele cu adevărat decisive ale romanului românesc modern se împletește cu o tradiție sensibilă la mutațiile epocii, la evoluția romanului european. Semnul maleabilității este dat de *strategiile discursive variate* ale romanului anilor interbelici, strategii care își propun să sublinieze interacțiunea evenimentului epic și a *tendinței de obiectivare*, cu *viziunea poetică*, lirică. Romanul caută adevărul just, frumos și adânc, postulat de H. Papadat-Bengescu când recunoștea în esența prozei sale o ciudată și pătrunzătoare poezie. Uimitoare afirmație a unei scriitoare care simte invazia mecanicii ca pe ceva novator, în acest fel trebuie văzută reducția scriiturii la două mari formule – acțiunea și analiza – prozatoarea optând pentru cea din urmă. Prin *descompunerea și recompunerea* mecanismului sufletesc, individual sau colectiv, *romanul de analiză* al Hortensiei Papadat-Bengescu este o *formă metonimică de discurs*, *deplasat spre metaforă*, o *formă intermediară*, circumscrisă, ca structură, unor *elemente contigue, elaborate metaforic*. El translează de la afirmații literale la viziuni ce includ în panopia *tehnicilor de*

aprofundare expresivă diformul, anormalul, caricaturalul 4 coalescente cu grotescul și masca. Acestea sunt văzute ca ipostază răsturnată a schemei interioare a personajelor, obiectelor și evenimentelor. Discursul include, într-un cuvânt, *metafora unui spațiu și a unui omenesc alienat*, a unei lumi atone care evoluează spre frumuseți standard și spre manechine – reinterpretare simbolică a chipului văzut.

Începând cu *proza poetică* de debut, în care eul este văzut ca metaforă a ființei interioare¹⁴⁶, observarea realității înconjurătoare se face printr-un *mod de aserțiune profetic* ce se oferă lecturii ca mod imaginar și posibilă lume. Unitatea și coerența narațiunii este dată de apariția și folosirea unor nuclee-simbol, prin care experienței inițiale i se dezvăluie noi valențe. Discursul bengescian nu este conceput pentru a o exprima, ci pentru a o *chestiona* și a-i căuta noi semnificații.

Interesată în morfologia relației dintre viața de suprafață și viața de adânc ¹⁴⁷, scriitoarea simte idealul autenticității ca pe o tortură căreia îi opune *exprimarea fizică a conținutului*. O face duplicitar, prin *ambiguități* și prin *efortul imaginației*, bazate pe un limbaj instabil, fluctuant, înșelător¹⁴⁸. Ea simte tortura ca pe un *decalaj între cuvânt și simțire*, constatare intimă a faptului că *nu spune ce gândește*, că *semnele* nu corespund *semnificației* („Cuvintele și ele se lovesc de *aspectul lucrurilor* înconjurătoare, de oamenii dimprejur și se alterează; te trezești în unele locuri vorbind vreo banalitate, altceva de tot decât voiai”; Scrisoare către Ibrăileanu, 1914). Discursul său surprinde dramele ascunse sub „calmul convențiilor mondene, a murdăriilor lustruite” ¹⁴⁹, devenind o reprezentare expresivă, sintetică a vieții, expresie potențată de *vizualitate*, principalul punct de plecare al tehnicii sale. Ea refuză hazardul corespondențelor și inițiază un *joc al transparențelor*, al meandrelor explicative, în acest demers, scriitoarea își alege cu grijă o *poziție intermediară*, relativă și schimbătoare de unde își construiește un *sistem referențial* care îi permite „să sesizeze viața în simultaneitate de mici evenimente în desfășurare” ¹³⁰. Un relativism woolf-ian, în care „agasarea sufletească” datorată acutei sensibilități și inteligenței introspective converg înspre un edificiu al *simțurilor inteligente*, în Fecioare despletite, „ochiul”, „urechea” și „simțul tactil” declanșează un *sistem de corespondențe* prin *asociații fulgerătoare*, datorate „trupului

sufletesc”, super-ochiului, personajului Mini. Cu ajutorul lor, „realitatea naște închipuiri” care „se suprapun ca un al doilea adevăr” 151. Capacitatea de *disimulare* a „trupului sufletesc” ce își adaugă atributele sensibilității, admitând minciuna și înșelătoria ca metode de pătrundere în tainele universului (cf. Liviu Petrescu. 1969), este declanșată de *funcția tactilă a vederii* și finalizată într-un joc de nuanțe care semnifică traseul de la senzație la sentiment. Acest proces se constituie, în primul roman, într-o funcție configurativă dublată de cea cognitivă, în figuri intră lumina vederii, ele sunt disecate de privirea scormonitoare, pentru ca, apoi, să fie clasate în memoria trupului sufletesc. Mini privește și vede ceea ce *este* și ceea ce *își închipuie*, într-o ordine a cunoașterii care, distanțând privirea de vedere, construiește o viață intermediară, unind casa de zid și casa de simțiri, realitatea cu închipuirea, într-un joc ce naște iluzia („Realitatea era travestită ochilor de iluzie, și iluzia își amăgește ochii. Un rai aiurit în care cei doi care se zăreau acolo (...) umblau somnambuli (...) uimiți de idealitatea lucrurilor și simțurilor lor (...). *Jocul transparențelor* îi arată lui Mini ca pe niște *proiecții*, când mai apropiate, când mai șterse”, ibidem, p. 163).

Ciudata corespondență, lanțul senzațiilor, declanșează de la începutul romanului un *joc al antinomiilor* între ființe, obiecte și evenimente. Urâtenia bunei Lina, cea cu „aerul de a fi la treabă” este reflectată antinomic de „pendula din lemn de nuc cu ape line, unde minutele treceau încet – firește, din cauză că pendula cea veche le suna mai rar, deprinsă cu timpuri mai domoale” (ibidem, p. 8). Bustul „scurt, gras, pântecul rotunjour, fața urâtă, cu ochi mici și miopi, fără culoare, cu tenul stricat, nasul bun, turtit puțin la vârf și gura lată, cu dinți ce nu se arătau” (ibidem, p. 7), contrastează, dar se și regăsește în imaginea „pianului negru, strălucitor, care, în colțul holului vast, sta grav, ermetic, izolat sub șalul de Persia” (ibidem, p. 8). Pe nesimțite, dar elaborat, scriitoarea trece de la *afirmația literală* la cea metaforică, întregul său demers, în Fecioare despletite, devine o conotație a *schimbării* prin care vechiul, vetustul, un anumit gen de stabilitate, sunt înlocuite de un *nou tulburător* – deformat și inform – conglomerare cu iz de bâlci unde, relația dintre om și lume este intermediată de *MASCĂ*, de conveniențele prin care Cetatea-vie, Orașul devorează civilizația patriarhală, înainte de a deveni stigmat, masca

apare, ca semn la poarta Cetății-vii, cea populată de „locuitorii sosiți de pretutindeni (...) Necunoscuți, cu povestea lor oarecare și cei cu povești necunoscute” (ibidem, p. 131). Omul galben, simbol transparent al „mizeriei lustruite” și al mizeriei cărnii, antinomie și corespondență a Leonorei, stăpâna lumii în curs de dispariție, afișează degradarea, descompunerea, ca fază intermediară spre diform: „... o *închipuire de om*, subțire ca un fir, galben la păr și la față, cu brațe lungi și subțiri ca firul și mâini galbene ca de mort, (...) și cu o *privire* așa de *ștearsă*, din ochii decolorați că părea orb” (ibidem, p. 53) (s.n.) și Leonora cu „figura ei de păpușă blondă, păpușă de Nürnberg, cu gura roșie și mică, cu obraji de porțelan roz, cu ochii mari, albaștrii, *ochi de sticlă*, (...) cu ondulările (...) părului oxigenat, auriu ca o perucă, deformată și corpul maiestuos (...) *sta lînced*, obosit, învelit fără grijă” (ibidem, p. 8) (s.n.).

Orașul ca cetate-vie este spațiul de identificare al personajelor, devenind substitut al oglinzii, al super-ochiului. Relația de oglindire între obiecte și ființe și determinările lor evenimentțiale construiesc un *cod al comunicării*, mediat de senzație și integrându-și sincopel memoriei. Și, fără să sublinieze o relație de adversitate, scriitoarea juxtapune două contrarii în ideea de *a comunica omenescul*, un amestec de ordine și dezordine și, în aceeași măsură, ideea că în *formă și armonie* se află germenii lipsei de armonie, ai informului și ai descompunerii. De aceea, raportul tensional al omenescului este *tranzat spațial*, prin intermediere metaforică, configurată în discurs prin *chipurile unor femei absente* (cf. I. Holban, C. Ciopraga), variante ale unei gândiri picturale: „Femeia neizbăvită” a pictorului olandez, corpul manechinului de la Maison Lys și „nemțicuța” din rezerva de spital, între imaginea perfecțiunii, a grației și a delicateței și cea a imperfecțiunii, a dezechilibrului și a impurității pe care o instalează degradarea, se desfășoară *omenescul* familiei Hallipa, familie-eșantion a unei epoci în curs de dispariție. Intruziunea străinului, a italianului, construirea vestibulului: un apendice baroc și element de destructoare a liniilor arhitecturale curate ce se însumează, metonimic, prin privire, înainte ca *ochiul să vadă* metaforic („*vestibulul cel nou* (...) neisprăvit, lăsat abia din mistrie [cel avea o *înfățișare de fragment* rătăcit într-un templu egiptean, (...) apoi umbra nesigură a fundalului, care-l prelungea exagerat spre aule inexistente”, ibidem, p. 37) (s.n.).

Tehnica discursivă, concepută în primul volum al ciclului, este reluată și perfecționată în Concert din muzică de Bach în care spațializarea discursului se transmite structurii, construcției romanului. Prin urmare, conceperea unor *nuclee simbolice*, a unor „oameni insulă” (cf. I. Holban, C. Ciopraga, N. Crețu) și reluările concentrice de detalii metonimice, din aproape în aproape, subliniind din ce în ce mai precis esențialul, specifice edificiului, imprimă sfericitatea construcției și structura în spirală (cf. C. Ciopraga, N. Crețu).

Și, dacă în primul volum discursul se situează între super-ochiul care *mistifică încercând să vadă* și orașul-teatru, între *individualitatea* și *diversitatea mozaicală*, Concert din muzică de Bach devine teren al sufletelor care se transformă în particule atomizate, al unui mod de existență fragmentar, ermetic, în imposibilitatea de a comunica. Romanul, conceput discursiv ca un „cerc închis al unei acțiuni, privită sub toate unghiurile de vedere” (concertul care se amână și boala lui Maxențiu care întârzie să „se finalizeze”), stă sub semnul *refuzului mistificării*, tradus prin interesul pentru tenebrele sufletului omenesc. Romanul este „metaforă a unui caracter, prin observarea simultană a aparențelor și dedesubturilor” 133. Aici, conotațiile metaforice ale caracterului sunt traduse în portrete fizice, portretul „omului-insulă” fiind un element al configurării (Părea [Maxențiu] o *maskă searbădă de carnaval* pe care un bețiv nocturn și-a atârnat, ironic cascheta, și, care, la lumina caldă a zilei, semăna sinistru cu un om”) (s.n.). Metoda anunță și stă sub *semnul caricaturii*, al observațiilor ultraprecise care rămân deoparte pentru că sunt surclasate de liniile îngroșate, ale relatărilor, motivărilor și explicațiilor de gesturi care etichetează un naufragiu al existențelor. Discursul se spațializează, iar conflictul dintre esență și aparență este rezolvat metaforic: imaginea fațadei, a aparenței de onorabilitate se dezvăluie a fi o *image standard*, menită a disimula și a ascunde trecutul, care nu poate fi ascuns și apare la suprafață în vârtejurile concentrice ale narațiunii pe fața-maskă de carnaval a personajului, în bălciul existențelor cotidiene. Fără a face din Concert un roman al tehnicii montajului și, deci, a variantei metaforice de discurs (prin care înțelegem romane cu discurs descentrat sau excentric, desfășurat pe mai multe planuri ontologice), *pluralitatea de discursuri* care se intersectează polifonic, încurajează

deviația de sens, dislocarea, atrăgând atenția asupra „spațiului care vorbește” 5. Astfel, în Drumul ascuns, procesul început în primele două volume ale ciclului este desăvârșit. Aici, configurația discursului nu are loc prin *întâmplări*, ci prin *semnificația* lor posibilă, așa încât, legile cauzale Creflectate metonimic) dintre evenimente, fapte, obiecte și persoane, devin *legi de semnificare*. De aceea Drumul ascuns stă sub semnul *căutării mijloacelor de semnificare*. Jocul măștilor, hibriditatea caricaturală, semnalează o *dislocare a aparențelor* în vederea descoperirii fondului autentic, o subliniere a valențelor carnavalesci și a ludicului. Jocul cu măști este înlocuit în Drumul ascuns de *jocul aparențelor goale* în care personajele nu fac altceva decât *să se illustreze*, variantă modernă a *comediei del arte*, în care *comportamentul mecanic* este, însă, o sursă de comic.

Romanul Hortensiei Papadat-Bengescu opune acestei variante o variantă dramatică și dramatizată, a cărei scenă este atmosfera mondenă, rece, însoțită de *artificialitate*, perversitate și boală, într-un cuvânt, de tot ceea ce forțează frontierele normalității. *Universul abstract*, de automatisme, gesturi stereotipe și manechinele care îl populează, închide „accesul la ființă profundă” 156, în acest punct, romanul Hortensiei Papadat-Bengescu întâlnește romanul coliziunilor călinesciene și al schematismului discursiv, iar întâlnirea are loc în *procesul de spațializare a discursului*, în *Espace et language*, Genette sublinia preferința omului *contemporan* pentru spațiu, după inflația bergsoniană a duratei. Concluzia era clară, „omul preferă spațiul, timpului” 157. Omul contemporan și nu scriitorul anilor '20 cărora H. Papadat-Bengescu le aparține, o perioadă în care timpul, obsesie și coșmar, domină realitatea discursului luând diverse forme. Pe măsură ce timpul începe să fie stăpânit de formă, spațiul îi ia locul. „Astăzi literatura, gândirea” scria Ricoeur, „nu se mai spune decât în *termeni de distanță*, de *orizont*, de *univers*, de *peisaj*, de *loc*, de *ținut*, de *drum* și de *locuință*: figuri naive, dar caracteristice, figuri prin excelență în care *limbajul se spațiază* pentru ca *SPAȚIUL*, în el, devenit limbaj, să se vorbească și să se scrie” 158 (s.n.). Figura, dislocarea sensului face *vizibil* discursul și îl redă descriptibil și perceptibil. Figura transformă senzația în sentiment, sentimentul este degradat și devine mască, iar aceasta se întruchipează, ca artificiu, în *grotesc*, în care *urâtul și capriciosul se comunică prin „multiplicarea refracțiilor și schimbărilor*

de semne" 3 (s.n.). Aici *travestiul* cel moral și cel psihologic, dar și *travestiul discursiv* semnaleză transgresarea romanului înspre artefact 160.

Ca reconstrucție a formulei de roman, și, într-un anume mod, a lumii¹⁶¹, artefactul este susținut de o strategie discursivă menită să facă presiuni asupra *ideii de normalitate*, să conducă la reorganizarea conștiinței, recunoscând în discontinuitate fragmentar, inform și juxtapunere sursa reorganizării (cf. Linda Hutcheon, 1986). În discursul bengescian, ea este mediată de joncțiunea dintre *a vedea* și *a vedea ca* prin care realitatea reconstruită, legând momentul logic de momentul sensibil, are o funcție cognitivă¹⁶².

Realitatea reconstruită a discursului călinescian, pe care o urmărim în Enigma Otiliei și Cartea nunții este mediată numai de a *vedea ca*, prin două formule – cea mecanică și cea poetică sau lirică, ambele subordonate idii de artefact. În prima situație se explorează *valorile Indicului*, în care spectacularitatea este împinsă spre enorm, ale *comicului grotesc* care nu justifică nimic, dar împinge lumea înspre o formulă mecanică¹⁶ și ale *intertextualității*, motivație a practicării unei teorii a romanului. Cea de a doua formulă (Cartea nunții) își propune transformarea poetică a realității, nu atât prin proiectarea datelor ei în alt plan¹⁶⁵, cât prin elaborarea unor imagini șocante, ce au la bază farmecul locurilor comune (lucruri, ființe și spațiu), dar care se transformă într-o „parodie a locurilor comune prin poezia voluptăților cugetului care se unește cu cea a simțurilor. Și plăcerea pentru *travestiuri*. Și *artificializarea voită a simțirii*” m (s.n.).

În cele două romane, spațializarea discursivă, prin figură, este nu numai definitivă, ci și *programatică*. Sub aspectul ei de jucărie perfectă 1 7, romanul își exercită puterea de transfigurare („fundamentală rămâne putința de *transfigurare a lumii*, de absorbție a ei în lumea interioară. Adevăratul romancier rămâne poet, adică autor de 1 6R

poeme”). Analizând romanul lui Tostoi, criticul descoperă realitatea diformă și disproporționată, dar și puterea romanului, ca gen, de a o surprinde („realitatea este diformă, disproporționată, singulară și genul are această putere de a privi în față particularul, gravid de universalitate, în vreme ce omul comun vede abstracții”) 169 Călinescu avea, fără îndoială, acea calitate pe care Aldrich o numea

„picture thinking” sau gândire picturală care 170 constă în *a vedea un aspect*. El opune spiritului cronografic al romancierului român („care își închipuie că este real ceea ce poate determina spațial și temporal”), un *univers al formelor*, un mod particular de a ordona lumea, după alte coordonate decât cele spațio-temporale. Prin schematism, prin pierderea contactului multilateral cu mediul înconjurător, în care personajul capătă „autonomie de robot (cf. S. Damian, I. Negoîtescu), Călinescu conduce romanul înspre un exercițiu al ficțiunii (cf. N. Balotă) ce reunește sensul cu semnificația, în Enigma Otiliei, discursul se configurează prin relații de asemănare dintre om și decor, omul devenind decorul însuși, sensul însuși al *anomaliei* ce construiește *caricatura*, o lume care decorează și nu populează urbea – realitatea fizică în care, ochiul neiertător descoperă, sub fațade, starea de disoluție. Orologiile stau și *spațiul explodează* („acest sistem de decorație precum și crăpăturile lungi și neregulate ale pereților dădeau încăperii un aer de ruină și răceală [...] tânărul văzu mirat un omuleț subțire și puțin încovoiat. Capul îi era atins de calviție totală, și fața părea aproape spână din cauza aceasta, *pătrată*. Buzele îi erau întoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili ca niște așchii de os”) 171 (s.n.).

În această *schemă a limbajului*, a clădirilor, a străzilor și a mobilelor, locuri ale obiectelor defuncte, Nicolae Balotă vedea „spații ale morții – metaforă a disoluției unei civilizații și a unei culturi” 172. Schema aparține, totodată, descrierii, moștenitoare a unei practici a discursului românesc realist (cf. C. Ciopraga) care premerge schițării conflictului, vrând să treacă drept o prelungire a realului. Și, nu în ultimul rând, aparține *formulei romanului* văzut ca încercare de reconfigurare a realului, nu atât prin întoarcere la eveniment și experiența individului cât prin *parodie* sau întoarcerea pe dos a valorilor absolute. În acest câmp discursiv, *spațiul figurii* intersectează *spațiul textului*, declanșând analogii inter-textuale cu Daphnis și Chloe și Cantemir, al cărui Descripție Moldaviae devine o descriere a Bărăganului și funcționează ca una din modalitățile discursului de a se privi în oglindă. Schema aparține și personajelor, concepute ca *abstractizare demonstrativă*, figuri prin ele însele. „Din contrastul dintre tipic și individual”, scria Călinescu, „din perfida strecurare a mecanismului în viața morală liberă, se naște umorul (...) în care intră,

întotdeauna, un element din *commedia departe*, o semnificație de măști”. Formula poetică din Cartea nunții este complementară celei mecanice din Enigma Otiliei. Atât doar că, prin ea, Călinescu oscilează între portret, lirism și document. Discursul se construiește pe antinomia lirică între „*Casa cu molii*” („un aer stătut, mucegos, amestecat cu adieri de naftalină și patchouli” 1) și *tinerețe*, pe concentrarea imaginii și spațiului rezultată din folosirea *metaforei șocante* 75 situată între *analogia logică a simbolului și analogia perceptivă a sinesteziei* („Degetele îi intrau în pletele moi ca în ciucurii unei mari crizanteme lăptoase. Părul Verei avea un parfum stins de cafea crudă sau de castane, care îmbăta”, ibidem, p. 157). Antinomiile lirice și metaforele șocante produc discursul ce travestește experiența, ca un *eveniment de ordine combinatorie* 116, iar elementele heterogene, reunite în jocul identității și al diferențelor, se traduc în *amalgamuri și ambiguități*, în care limbajul nu găsește o lume constituită înaintea sa, *ci produce această lume, somând-o să apară*.

În eseu Despre poezie, George Călinescu recunoștea prezența unui univers natural al romanului care coincide cu cel al poeziei 177 iar intelectualizarea viziunii exercitată pe o materie epică este încadrată într-o formulă viabilă pe care romanul său o demonstrează.

3.3.3. Forma ca diferență: „factualitate fabricată”.

Sursa formei românești ca diferență este „dublul ireal Vsau nereal, concept definit ca „element integral al societății [prin care] imaginarul înlocuiește *miluf* 7 (s.n.). În loc să producă idei („eidos”) sau să reflecte realități („ei dolon”), demers specific *formei ca transparență*, în cazul *formei ca diferență* imaginarul capătă ascendent asupra Subiectului și Societății, înscriindu-se în tot ceea ce este prezent (în subiect și societate) ca *tranziție spre alteritate*” și stimulând subiectul să-și reprezinte relația cu „Celălalt”. Căci, afirmă Iser, Imaginarul *nu produce*, în mod necesar, imagini mentale, dar produce *reprezentări* („*Verstellung*”) în relație cu psihicul și cu determinările socio-istorice 17... De aceea, prin *reprezentare*, „elementul non-reprezentabil” (pe care psihicul nu îl poate reproduce) se dezvăluie ca *diferență* („o proto-reprezentare pe care psihicul nu mai poate să o producă [și care] se constituie întotdeauna într-un magnet pentru câmpul psihic, ca *prezențificare* a unei unități indestructibile dintre *figură, semnificație și plăcere*”, ibidem, p. 212)

(s.n.).

Transferând problema în domeniul formelor românești, înțelegem *prin forma ca diferență* momentul de intruziune a extraliterarului în textul literar, mecanismele generatoare de intertextualitate și, în esență, *căi-de-a-construi-lumi* din alte lumi, de a produce *fapte*, prin modalități specifice. Procesul se organizează prin referințe multiple de ordin formalizat (ca denotația, expresia, exemplificarea), dar și „ne-formalizat” de tipul relației inter-lumi (intruziunea elementului „non-fictional” în cel „ficțional”). Prin urmare, definim *prin forma ca diferență* un *sistem mobil de semne*, cu „faptele” care dispar în cadrul unor relații pentru „a fabrica” noi fapte¹⁸⁰.

Și, poate de aceea, formula obsedantă a romanului deceniului șase-șapte este reductibilă la relația între – istorie și ficțiune, el subordonând arta unei probleme de reprezentare a realității: viața ca spectacol, ca intrigă ce se consumă, în care nicio poveste nu este reală și în care se glorifică irealitatea realității. Fără îndoială, întâlnirea istoriei cu ficțiunea nu este o noutate și, cu atât mai mult, o invenție a secolului XX sau al ultimului său deceniu. Romanul a fost întotdeauna o *formă de istorie*, dar ceea ce se înțelege, de obicei, prin – istorie, adică modalitatea prin care construim istorii semnificative prin raportarea lor la capacitatea noastră de a le înțelege, se schimbă continuu, între ficțiune și istorie există o anume legătură, mediată de scriitură, în viziunea lui Frank Kermode¹⁸¹, scrierea unui roman presupune același tip de demers și aceleași etape ca cel al scrierii unui text de istorie, în sensul în care evenimentele sunt puse în relație, incidentele sunt selectate cu rigoare științifică, personajele istorice sunt considerate din perspectiva relevanței lor, în raport cu faptele comise și efectele lor în timpul istoric, în aceeași măsură, afirmă Hayden White¹⁸, istoria și evenimentele reale nu se narează prin ele însele. Istoria este un demers gândit și. În esență, produs, ca scriitură, de omul de știință care își asumă valabilitatea procedeelelor folosite și validitatea afirmațiilor făcute, l’poate acestea explică prezența unui conținut profund, cu o *valoare poetică latentă* și cu o *natură specific lingvistică*. Schimbările care au marcat gândirea europeană și care au avut o influență incontestabilă asupra scriiturii au fost determinate, în cazul textului istoric, de raționalismul iluminist al secolului XVIII.

Acesta admitea trei tipuri de istoriografie: istoriografie fabuloasă, adevărată și satirică. Diferența dintre primele două tipuri, era, fără îndoială, aceea dintre *pura invenție* și, ceea ce unul dintre înaintașii Enciclopediștilor francezi, Pietre Bayle, numea „sufletul istoriei”, adică „adevărul însuși” 183. Pentru conștiința sfârșitului de veac XX, ideea voltaire-iană conform căreia istoria este o acumulare de fapte reprezentate ca adevărate este inadecvată, dar pentru conștiința secolului XVIII deosebirea clară între – istorie și ceea ce Voltaire numea „*fabulă*” nu reclama niciun fel de demonstrație fiind, mai degrabă, considerată un truism: „Istoria”, spunea el, „este o înșiruire de fapte reprezentate ca adevărate. Dimpotrivă, fabula este o înșiruire de fapte reprezentate ca ficțiune” 184. Amendamentul adus de Pierre Bayle cu privire la relația dintre adevăr și istorie („adevărul însuși putând lua aspectul unei calomnii”), a fost breșa în tiparele rigide ale veacului. Și totuși, o schimbare de concepție, ce reprezintă un nou mod de a conștientiza timpul și raportul dintre om, timp și spațiu, este circumscrisă ideilor exprimate, cu privire la această problemă, de Gianbattista Vico și Immanuel Kant. În viziunea italianului, problema istoriei este „aceea de a determina măsura în care cunoașterea pur fabuloasă sau mitică [a acesteia] poate echivala cu un criteriu rațional, ce poate fi aplicat în vederea înțelegerii specificității vieții și acțiunii în istorie” 183. Cu alte cuvinte, problema care se pune este aceea de a descoperi raționalitatea implicită în cele mai iraționale imaginații ale omului, încercarea lui Vico de a recupera iraționalul, fabulosul, miticul ca fiind necesare în studiul istoriei este, categoric, un pas ce trece dincolo de obsedantul raționalism al secolului XVIII, în opera lui Kant, studiile de filosofie istoriei și rezultatele acestora depășesc, prin noutate, epoca, o noutate de o cu totul altă factură, într-un fel complementară teoriilor exprimate de Vico. În primul rând, concepția lui Immanuel Kant despre *istorie ca proces* prezintă trei aspecte. Procesul istoric în sine este văzut fie ca un progres continuu, fie ca o perpetuă degenerare de la starea fizică și spirituală naturală a umanității și, în sfârșit, ca o reasezare/reactivare a istoriei primare și nu ca o alterare a condiției umane; lucrurile, fenomenele apar numai pentru a se dezvolta¹⁸⁶, în al doilea rând, concepția lui Kant despre scriitura textului istoric este *anti-canonică*. El consideră cele trei tipuri de istoriografie care funcționau ca modele în epocă, în aceeași măsură

fabuloase și fictive. Ele sunt dovada capacității minții umane de a impune asupra procesului istoric *diferite tipuri de coerență* și chiar diferite tipuri de *punere în intrigă*. În ultimă instanță, această formalizare a discursului narativ istoric indică o receptare estetică diferită a câmpului referențial, cu certe implicații de ordin moral. Și, cu toate că teoria lui Kant se referă numai la domeniul istoriei, ea pune în discuție motivele pentru care unui *tip particular de scriitură* (fie ea istorică) / *se poate atribui valoare absolută* în detrimentul unei alteia, de vreme ce niciun tip de astfel de scriitură *nu se bazează pe o înțelegere epistemologică a lumii*. Această problemă a reapărut la sfârșitul secolului XX, ca dezbatere teoretică asupra scrierii istoriei, în strânsă corelație cu actul producerii (și deci al scrierii) ficțiunii. Ceea ce secolul XIX a preluat de la Kant au fost *aspectele morale ale filosofiei istoriei*. Realismul secolului XX a operat cu ceea ce, astăzi, poate fi considerată drept un fel de reducere epistemologică, și anume opoziția dintre adevăr și fals. De această dată, sfera de interes se extinde și asupra literaturii. În opinia exprimată de Alison Lee, o analistă a fenomenului Realismului în artă, a Realismului ca și construct teoretic, prin dihotomia *literatura mincinoasă* – *istorie adevărată*, în care istoria este accesibilă numai ca un fapt pur, istoria este înțeleasă „ca un corpus auto-structurat, sintetic, de fapte non-lingvistice” și a cărei percepție „nu este mediată prin limbă”. Dintre contribuțiile ultimelor decenii, într-o remarcabilă lucrare, devenită ulterior capitol al *Tropics of Discourse* (1978), *The Fictions of Factual Representations1* („Ficțiunile reprezentărilor factuale”), Hayden White formulează o explicație previzibilă, din perspectiva realității ulterioare, luată în considerare de autorul american, cu privire la deosebirea dintre literatură și istorie, în conștiința secolului XIX. Exemplul oferit de acesta este cel al revoluției franceze. Ca fenomen istoric particular, revoluția s-a caracterizat printr-un „exces de eșecuri”, cu repercusiuni imediate în receptarea evenimentului de către istoriografie. A fost receptată ca un cutremur violent al istoriei, care a adus schimbări radicale în istoria europeană a veacului, și nu numai. Faptic, ca succesiune de evenimente, semnificația revoluției franceze a fost, în același timp, diluată de gândirea mitică. „Rezultatul”, afirma Hayden White, este nevoia, simțită imperios, „de a identifica un punct de vedere cu adevărat obiectiv și realist” în percepția socială a

evenimentului. În consecință, discursul istoric este cel care trebuie să ofere o bază teoretică în acest sens, prin expunerea exactă a evenimentelor care s-au petrecut de fapt sau au fost observate, în principiu.

În secolul XX, prin modernism, se proclamă supremația indiscutabilă a artei. În aceste condiții, ficțiunea capătă un ascendent asupra istoriei, iar aceasta din urmă începe să fie percepută ca „un mod de scriitură limitat la reprezentarea aspectelor accidentale și particulare”. Prin literatura postmodernă, problemele istoriei și cele ale intersecției, ale suprapunerii literarului cu extraliterarul reintră în atenția scriitorilor și a criticii, deopotrivă. Chestiunea în discuție este reconsiderată nu numai din perspectiva istoriei, cât mai ales din perspectiva lingvistică și literară. Ultimele teorii în aceste domenii ale cunoașterii problematizează esența demersului realist în analiza naturii istoriei și a scriiturii în textul istoric. Noua atitudine intelectuală are în vedere, printre alte aspecte, relația dintre istorie și ficțiune. Într-adevăr, atât în cazul istoriei cât și în cel al ficțiunii, mesajul se transmite prin limbă, iar teoriile lingvistice aplicabile la istorie, cum ar fi practica discursivă, atacă, într-un anume fel, concepția tradițională conform căreia limba este caracterizată de transparență, prin aceea că orice cuvânt este un mijloc direct de a exprima „lucrul pe care îl reprezintă”. De aceea, *istoria nu mai este concepută ca un conglomerat de fapte, pur și necontaminat de imaginar*, conglomerat accesibil nouă printr-un limbaj transparent. Cu atât mai mult, ea, istoria, nu poate fi concepută ca fiind „independentă de percepția individuală, de ideologie sau de procesul de selecție” (White, 1976, p. 28). În concluzie, toate aceste elemente sunt *semne ale unui proces narativ*, mediat prin limbă, ele fiind specifice narațiunii scrise, fie ea istorică sau ficțională. O premisă importantă (dacă nu cea mai importantă) ce conduce la dispariția dihotomiei dintre istorie și ficțiune în postmodernism este considerentul conform căruia cunoașterea trecutului este posibilă în măsura în care avem acces la el. În fapt, singura modalitate de acces este prin *textul istoric*. Istoriografia nu este altceva decât o *lextualizare* a trecutului – un aspect remarcat atât de istorici cât și de teoreticienii literari, iar istoriografia ca text este determinată de același tip de proces creator ca și cel implicat de scrierea ficțiunii. Astfel, pentru Paul Veyne, istoria este „un roman

adevărat” pentru că *istoria și ficțiunea reclamă aceleași convenții*: selecția, organizarea, diegeza, anecdota, desfășurarea temporală, *punerea în intrigă*. De asemenea, ele folosesc aceleași *structuri convenționale*. „Situațiile istorice”, scrie H. White, „nu sunt, prin ele însele, tragice, comice sau romantice. Ele pot fi, prin ele însele, ironice, dar nu este nevoie ca ele să fie prezentate astfel. Pentru a transforma o situație tragică într-una comică istoricul trebuie să schimbe numai punctul de vedere, să schimbe scopul percepțiilor sale. În orice caz, noi nu mai gândim situațiile ca fiind tragice sau comice pentru că aceste concepte sunt o parte integrantă a moștenirii noastre culturale și specific literare. Modalitatea în care istoricul configurează o situație dată depinde, în mare măsură, de subtilitatea cu care acesta potrivește un anumit tip de intrigă cu conținutul unui anumit grupaj de evenimente istorice cărora el dorește să le atribuie o anumită semnificație. Aceasta este, în esență, o aspirație de natură literară, adică *producătoare de ficțiune*” 1 (s. a). În ceea ce privește scopul pentru care cele două forme de narațiune folosesc aceleași mijloace, nu este altul decât impunerea unei anumite semnificații. Sau, așa cum afirmă Linda Hutcheon, deși istoria și literatura nu sunt „părți ale aceluiași sistem discursiv”, ele există ca semnificație „de vreme ce se constituie în obiectul înțelegerii noastre” (L. Hutcheon, 1988, p. 111). Prin urmare, *teoria istoriei furnizează argumente teoriei literaturii*, iar aceasta din urma vine să susțină premisele și demonstrația teoriei istoriei. Dar relația depășește discursul teoretic pentru a cuprinde problematica ficțiunii postmoderne, așa cum ea a fost ilustrată de autoarea canadiană în definirea noțiunii de „metaficțiune *istoriografică*” (cf. L. Hutcheon, 1988). Problematizarea istoriei și a cunoașterii prin istorie impune romanelor de tip metaficțiune istoriografică un mod specific de tratare a relației cu trecutul. Ele sunt concepute simultan, „ca referință la un trecut real și ca text sau construct discursiv”, în aceste forme românești, istoria este revăzută în lumina unei relații problematizante între realitate (înțeleasă ca succesiune de fapte și evenimente) și limbaj (supus unor constrângeri de natură semantică). Din această perspectivă ele regândesc trecutul în relația cu prezentul, și concep istoria ca pe un construct uman. Astfel, se poate justifica obsedanta formulă a romanului românesc al deceniilor șase-șapte, reductibilă la relația între – istorie și ficțiune, o formulă românească ce

subordonează arta unei probleme de reprezentare a realității. Semnificația reprezentărilor multiple, dincolo de proliferarea unor imagini – imagini în oglindă, imagini dedublate, copii deformate – constă în *paradoxurile asemănării* dintre lumi care pretind că există, mimând realitatea și întruchipându-se, pe măsură ce sunt supuse unor constrângeri de natură semantică și mentală, ceea ce multiplică, implicit, ipostazele interpretative. Este recunoscut faptul că, începând cu aceste forme, pe care le asimilăm modernismului târziu, se întrevăd semnale ale postmodernismului, iar romanul românesc se validează prin două ipostaze interpretative ce nu se exclud, ci se completează. O primă ipostază ar fi aceea în care explicitarea *imaginii re-produse* a realității presupune *reconstruirea acesteia prin confruntare și transfer*, într-un cuvânt, prin producerea unui spațiu textual autonom. Cea de a doua ipostază se organizează în jurul ideii că textul apare „în spațiul dintre pământ și lume” (Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, adică în *con* – *TEXT*, sau în accepțiunea autorului german, într-un spațiu cuprins „între materialitatea lipsită de sens a lucrurilor și semnificația atribuită lor de istorie și social”. Cu atât mai curioasă ni se pare ipostaza interpretativă pe care romanul postmodern o propune, mai ales în situația în care disputarea semnificantei relații dintre – istorie și ficțiune este premisă și demonstrație a realității ficțiunii. De aceea, ipostaza interpretativă propusă este subordonată ideii de „cerc hermeneutic”, conform căreia „textul este un obiect pe care îl construiește interpretarea prin efortul circular de a se valida ca interpretare, pe baza a ceea ce reconstituie” 1. Imposibilității de a reda textului întregul său context, care este lumea însăși, romanul postmodern, afirmă cercetătorii în domeniu, îi răspunde cu o experiență de „negativ fotografic”, un fel de moarte a lumii aparențelor. Ea semnalează celor avizați o mutație fundamentală, atât în viziunea asupra lumii obiectelor în sine (acum devenite un set de texte sau simulacre), cât și în manipularea subiectului acestei lumi, punând sub semnul întrebării orice formă de existență obiectivă. În acest spațiu, lumea însăși te privește prin imagini transformate în propriile lor imagini. De aceea, elementul principal pus în ecuație de romanul românesc contemporan este cel al *negocierii cu realitatea*, prin forme variate de reprezentare.

Dacă Hortensia Papadat-Bengescu este o creatoare a unui

roman ce-și propune reorganizarea conștiinței prin lupta dintre deficitul de existență și dorința unei deșteptări vii, „*trezirea din somn*” – efigie a literaturii timpurii scrisă de Marin Preda – este refuzul cotidianului banal, a curgerii liniștite a evenimentelor, moment de dezechilibru a vieții inerte sau *echivalentul Povestirii* care, relatând, poate deturna realitatea și poate răstălmăci semnificații și semne. Iluminar ea sau clipa ieșirii din somn, moment de început a poemului lumii văzute cu lumina de sub ochi este fundalul pe care se așază neobișnuitul *dar de a spune* al scriitorului, născut din credința în puterea magică a cuvântului și din respectul față de *înscris*. Prin aceasta, Marin Preda devine prototipul scriitorului care întemeiază un adevăr: „Am devenit scriitor”, spunea Preda în *Viața* ca o pradă, „când am descoperit forța lor magică. Când am înțeles că eu și natura nu aveam o soartă comună, că adică eu voi dispărea în cele din urmă și ea va rămâne (...) Singurul lucru care mă făcea să rămân mut de fascinație era *cuvântul rostit de oameni*”. Acesta este mesajul omului născut într-un sistem de semne (lumea satului) și transferat de Istorie într-unul nou (lumea orașului), al celui obișnuit să vadă simbolurile latente ale lucrurilor și cuvintelor și să le descifreze, atunci când, simultan, cucerește lumea. Și, fără a-și atribui calitatea de reprezentant al unei generații, Marin Preda crede în *calitatea de mărturie a scrisului* și în datorii scriitorului, dincolo de scris. Ca urmare, ceea ce dă sens și forță prozei sale este construcția realului, a verosimilului generator al sentimentului copleșitor al realității apropiate afectiv. O stare numită diferit în demersul critic românesc („tensiunea realului”, „priza la real”, „barbaria concretului”, „teroarea realului”, „perplexitatea creată de real”), dar care indică același mecanism al *reprezentării realului*, prin sentimentul personajului (naratorului). Acesta începe să existe când simțurile pot lua cunoștință de prezențele înconjurătoare. După trezire, lumea capătă o altă dimensiune comunicată prin *fapte* cu înțelesuri multiple. Mecanismul *receptării active* a existentului înlocuiește înregistrarea pasivă, mecanică a lumii cu oamenii și cu obiectele ei. Realității secunde a Hortensiei Papadat-Bengescu, Marin Preda îi răspunde cu realitatea afectiv apropiată care cuprinde perceperea bruscă, observarea minuțioasă și, uneori, tatonarea zonelor obscure ale conștiinței 193. Cufundarea în inanimat, prin care obiectelor li se aprofundează Sinele și Esența, comunică lumea prin

hieroglife tainice, simboluri latente, iar lumea construită prin discurs, o lume de semnificații ce are la temelie o lume de obiecte, conturează o *mitologie a concretului ambivalent*: banal și profund, palpabil și ireal, 'normal și ciudat, verosimil și enigmatic, înșelător și obsesiv.

Marea proză a lui Marin Preda s-a născut sub semnul *realității emblematică a ruralului*: *Satul*, devenit centrul de observație a lumii, dar și imaginea acestuia, cu viața desfășurată la vedere Cstănoaga podiștei, prispa casei, poiata lui locan), dominată de un spirit creator și inventiv; *Omul*, cu ochi pătrunzător, ce înțelege dincolo de contururi esența („Tatăl avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care nu le vedeau”, Moromeții J) și *Codul existenței țărănești* cuprins între momentul trezirii și cel al somnului care nu are nimic spectaculos, dar are, prin repetitivitate, valoarea sacră a ritualului. Cel ce îi dă viață, omul-Moromete, observă, gândește și povestește cu sine și cu ceilalți despre o existență care nu îl terorizează pentru că „... timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari”. Viața trăită în Istorie creează „o lume definită prin rotunjirea ei” 195. Ieșirea din Istorie semnalează degradarea ritualului la simpla observare a existenței sociale și a oamenilor, în lupta dintre *libertatea morală a individului și istorie*, învinge cea din urmă: oamenii sunt invadați de fapte și întâmplări, acestea destramă satul, distrugând tiparele arhaice, iar personajul pare a se micșora pentru că sfera lui de observație se micșorează. Teatrum mundi face loc focarelor epice.

Interesat de evoluția individului și a comunității, scriitorul transcende lumea rebreniană și caută să afle, cu puterea luminii de sub ochi, semnificația unor fapte, evenimente și stări care, exarcebând agresivitatea primitivă și contestând valorile spiritului, au Violentat fizic, psihic, moral și mai ales spiritual individul anilor '50. Un spirit primar agresiv încerca în acei ani să anuleze *unicitatea individului*, dizolvându-l într-un *amorf colectivism*, determinându-l să rățăcească printre fapte și să ia cunoștință de propria-i neputință. Anii rățăcirilor și ai răsturnărilor unei lumi, cu oamenii și valorile sale intrinseci, sunt, pentru Marin Preda, anii *violențelor exercitate de mentalități* („Numesc spirit primar agresiv, acea mentalitate sau acea stihie care apare în timpul unor intense frământări sociale și care tinde să conteste valorile spiritului”). Cel mai iubit dintre pământeni, roman al acestor violențe, își integrează documentul fără a fi documentar. Trăirea

gândirii și implicarea acesteia în contextul vieții interioare, fie prin experiențe dure, fie prin experiențe mari, cruciale, ale existenței, demonstrează, retrospectiv, *revenirea ciclică a erei ticăloșilor*, ca formă acută a unei boli ce obligă oamenii la existențe fragmentare duse într-un univers concentraționar. De aici, ei ies mutilați, produse nefaste ale terorii istoriei, incapabili de a se împlini în totalitate. Istoria devine astfel palpabilă, ca mărturie despre victime și călăi, eroi și sacrifice, dar și „romanul total” 196, ca însumare a tuturor datelor existenței.

De la romanul unui destin, plasat într-un mythos al satului românesc, la romanul unei colectivități și al condiției umane, acut sancționată de istorie, proza lui Marin Preda reprezintă un moment de referință al unui proces în care proza realistă s-a prefăcut esențial în raport cu prefacerea lumii pe care o configurează. În esență, ea urmează un *proces de demitizare* în care despuierea de sens a realului determină *reconfigurarea sensului de a trăi*: de la modul răsturnat al lumii rebreniene se ajunge la lumea construită între *a exista* și *a trăi*, construcție mediată de esențele semnificative ale ființelor și obiectelor, în această lume, logos-ul, *cuvântul creator*, capătă ascendent asupra mythos-ului, iar discursul *pendulează* de la mimesis prăxeos înspre mimesis logou’. Pendulare și nu deplasare, căci cuvântul nu învinge lumea, iar discursul negociază între cele două, exprimând nesiguranța relației între cuvânt și lume, semnificativă problemă epistemologică, tipică modernismului 197. Astfel, Moromeții (I, II) și Cel mai iubit dintre pământeni reprezintă trei momente discursive relevante pentru fenomenul descris mai sus. Un narator omniscient, dar nu veritabil (în Moromeții), care nu acționează în afara lumii, ci în interiorul ei, omnisciența, care, semnalând ieșirea din matcă [din – istorie] a lumii, contribuie la semnificarea unei *confruntări*: aceea dintre aparență (lumea este aparent aceeași) și esență (dar nu este cea de altă dată); refuzul *adaptării* la starea de degradare a lumii, exprimat de *observatorii* gesturilor și cuvintelor personajelor, făcute dintr-un unghi precis, de unde ei comunică faptele, fără a le interpreta, conduc la incertitudinea ce se strecoară gradual în mintea și sufletul protagonistului (naratorului) și, simultan, în cea a receptorului. Moromeții (II) continuă, în plan discursiv, ce a construit primul volum. Sentimentul desacralizării, al deruralizării este indus de destrămarea

discursivă prin bifocalizarea epică. Destrămarea valorilor satului are loc *în discurs* și nu *în afara* lui, nu prin manipularea personajelor, ci prin *confruntarea* a doua lumi – lumea tatălui și lumea fiului. Prima, o lume imaginată de tată, dominată de ordine și aparentă stabilitate; a doua, o lume *în așezare*, dominantă de forțe istorice ambigue, imaginea pe dos, parodică și grotescă, a celei dintâi. Expresie a adaptării individului, într-un context în care timpul nerăbdător îl constrânge, romanul reprezintă drumul de la Povestea spusă pe îndelete la dezordinea 198, focalizarea epică, învălmășirea narativă, aglomerată și nerăbdătoare prin lumea satului apare simultan ascunsă și descoperită, enigmatică și fatalmente prozaică. Sentimentul desacralizării este perceput prin conturarea unor fapte reale și imaginare în același plan (gândurile și impresiile rețrăite) ce pun la îndoială starea de fapt, o reformulează sau o prelungesc ipotetic, precum și detașarea ironică a naratorului, ironia devenind o formă de apartenență la această lume care se așază. Prin pasul făcut de prozator în următoarea etapă, cea a perspectivei ulterioare, el iese definitiv dintr-o anume – istorie: Istoria țăranului generic, naratorul aparținând aceleiași colectivități și aceluiasi moment istoric. El este înlocuit de intelectualul interesat de mecanismul istoriei dintr-o perspectivă ulterioară derulării faptelor și evenimentelor ei.

Coșmarul istoriei, trăit simultan cu sentimentul adeziunii la istorie, primește amploare în cel mai iubit dintre pământeni. Roman al unei duble relații, a scriitorului, ca individ, cu opera sa și a istoriei cu personajele sale fundamentale, romanul stă sub semnul *cuvântului care semnifică*, al rețrăirii vieții prin scris. Manuscrisul care ajunge la conștiința publică nu este o dovadă a unui eroism și nici viața unei conștiințe; el este dovada *înfrângerii lumii prin cuvânt* și *sensul obturării perspectivei*, al suprimării accesului la tot, condiții în care veacul, prin care vorbește cuvântul, și-a trăit eroic experiența. Manuscrisul este o mărturie ce semnifică direcția în care se îndreaptă arta discursului în acest roman. Gândit ca o confesiune totală asupra riscului soldat cu un eșec, Cel mai iubit dintre pământeni insistă asupra eșecului. Definind omul mai bine decât reușita, eșecul arată până unde au năzuit iluziile și credințele. Romanul este scris la persoana întâi, dar își adaugă voci care, glosând, pivotează în jurul unor nuclee narrative cu mesaj și decupează „feliile de viață”. Dar, ceea

ce caracterizează strategia discursivă a acestui ultim roman sunt metodele de *recontextualizare* a ficțiunii, care înlocuiesc povestirea cronologică a itinerarului personajului prin viață. Reprezentarea diferitelor limbaje, pluraritatea vocilor, heteroglosar ea este însă o iluzie. Dincolo de polifonie există o Voce principală (textual mai multe, dar orchestrate și controlate de una singură), cititorul fiind încurajat să dea crezare discursului ei monologic. Prin amestecul de ficțiune și de cronică reală, prin documentul integrat ei, prin amintiri și retrospecții, Marin Preda sugerează sentimentul acut al singurătății omului în fața istoriei și condiția scriitorului de cavaler al reparării nedreptății, al unor nedreptăți ce trebuie spuse de o *conștiință vie* care își refuză resemnarea, în acest punct, personajul, naratorul și autorul se întâlnesc monologic, în același registru, în accepțiunea pe care Brian McHale o dă acestei probleme, textele moderne își integrează lumile multiple ale discursului într-un singur plan ontologic, proiectând o singură lume Cunified world) 199. Demersuri teoretice recente asupra ficțiunii moderne indică faptul că aceasta acționează asupra voinței cititorului de a citi fragmentele ca totalitate. Negăsind nicio modalitate de a da coerență unor evenimente sociale și istorice, 'narațiunea semnificativă este transferată în lumea interioară a conștiințelor și psihologiilor200. Este un semn al *crizei culturii* care nu mai poate furniza, prin – istorie, nimic creditabil. De aceea, romanul occidental al ultimilor ani evadează în alte lumi, extraterestre și bizare, proliferând teme, strategiile discursive și efectele. „Să declarăm război totalității” CLet us wage a war against totality), spunea J.F. Lyotard în The Postmodern Condition. Noțiunea de întreg/totalitate este serios zdruncinată de flexibilitatea semnificațiilor ce decurg din fragmentarea contextelor plurale, din jocul parodic cu semnificația dincolo de orice corpus contextual sau cod bine definit201.

Prin urmare, o reală pluralizare a lumilor discursului implică (a) descentrarea și dezintegrarea subiectului, (b) efortul strategiilor discursive de a înfrânge capacitatea de sinteză (interpretativă) a cititorului (integrarea simbolului, a parabolei, a alegoriei, a parodiei, a ironiei și a pastişei în cadrul strategiilor textuale) și (c) înfățișarea unei realități contradictorii – lumi plurale – ce determină conceperea unor contexte discursive plurale, în interiorul cărora chiar și cele mai stabile elemente devin oscilante. Rezultanta acestui tip de demers este

ambiguitatea sistematică și posibilitatea unor multiple interpretări.

Apărute într-un context politico-istoric ce a favorizat refugii în alte lumi și exprimarea esopică, romanul românesc al deceniilor șase-șapte, reprezentat în analiza noastră de C. Țoiu și D.R. Popescu, este și el expresia unei *crize a culturii*, dar și a *conștiințelor* și a *individualităților*.

E adevărat, criza s-a instalat în condiții cu totul diferite: încarcerarea fenomenului cultural în tipare și clișee și impactul spiritului primar agresiv asupra valorilor spirituale care a generat un sentiment similar sfârșitului istoriei din cultura occidentală, încercărilor de a da sens lumii prin organizarea cunoștințelor despre realitate, romanul românesc își adaugă dimensiunea umană a ieșirii din „perplexitatea utopizantă” 202. El reorganizează cunoștințele despre realitate, întruchipând un spațiu jefuit de inocență și dominant de forțele obscure ale răului, un spațiu al învinșilor și al călăilor. Proza lui C. Țoiu este o astfel de încercare, „întruchipare alegorică a evenimentului, timpului și istoriei” 20, ea adună la un loc experiențe, idei, fraze, cuvinte într-un mod parabolic de a se exprima al scriitorului. Asemeni lui Marin Preda, el este sensibil la *simbolistica faptei banale* căreia îi opune Istoria. Rezultatul este un alt real – o lume bizară, confuză și, de aceea, condamnată la eșec, într-o istorie care nu curge, ci este politic încremenită, născând monștri. O lume populată de personaje ambivalente: ele aparțin lumii noastre, dar sunt totodată himere ale propriilor lor lumi închipuite. Un teritoriu în care ceva nu este în ordine, de la atmosferă și cadru până la starea de spirit dezarticulată și dizarmonică²⁰⁴. Aici *CUVÂNT*-ul învinge *LUMEA*, iar credința în forța magică, benefică, se întoarce împotriva sa, stârnind forțele malefice prin tulburarea sensurilor subterane, tainice. Cuvintele cheie și gesturile cheie poartă, emblematic, afirmația și negația – *discordia concors* sau împăcarea contrariilor – și vehiculează conotații. devenite obiecte ale parodiei. Galeria cu viță sălbatică este, poate, cel mai aproape de ceea ce Linda Hutcheon numea historiographic metafiction – istorie și auto-reflexivitate ce problematizează ideologia dominantă²⁰³, istorie reală și istorie simbolică, tatonând și dezbătând metaromanul. În acest spațiu, forța ocultă declanșată de rostire și gest (pierderea jurnalului în fază de proiect) pornește tăvălugul istoriei generator de catastrofe individuale și colective. De aceea, faptele,

evenimentele și întâmplările, într-o astfel de lume, sunt tainice, iar situațiile sunt alegorice. Ele se raportează la ceea ce se știe și se vede și sunt proiectate între „haos și cosmos”, o zonă de ambiguitate, vehiculând între conștiință și falsa culpabilizare. Ideea conform căreia începutul și sfârșitul a toate este Povestea ce fixează existența în segmente este anunțată de povestitori. Discursul păstrează semnele epopeii prin istoriile spuse de personaje ce pivotează în jurul situațiilor, simbolurilor și metaforelor: un relativism mimetic inconsistent și întrerupt, generator al unei lumi fragmentare și discontinue. Liantul este Jurnalul înspre care se îndreaptă toți, în principal cei trei naratori, Brummer – evreul păstrător al amintirii trecutului neamului său vechi și al poporului martirizat în mijlocul căruia l-a adus istoria, Chirii – autor al documentului și creator al lumii de neînduplecare morală; Cavadia – rafinatul erudit ce opune barbariei proiecția gândurilor sale. Prin urmare, trei nivele ontologice, nu neapărat incompatibile, ci complementare. Cuprins de vertijul strategiei discursive²⁰⁶, cititorul este obligat să reformuleze și să intervină. Existența și corelația între mai multe formule discursive (obiectivă, impersonală; vocea auctorială; naratori), prin schimbarea perspectivei, este implicit determinată de cele trei probleme puse în discuție: manifestările – istoriei și conștiinței, relația între realitate și imaginar (vis și simbol) și, în sfârșit, aventura privirii în contact cu faptele²⁷. Pronunțându-se asupra timpului (prin istorie și individ) și ontologicului, Galeria este un roman al *pulverizării conștiinței* în lumea contemporană și nu al reorganizării ei, al „refuzului măștii și trucajului” ca simulacru al unei așa-zise existențe vii. După cum s-a demonstrat, prin intruziune, *extraliterarul* (reprezentat aici de istorie și document) *produce suspendarea conștiinței focalizatoare*, conducând la construirea formei conform unei logici a imaginarului „care se lichefiază când conștiința își pierde controlul” (Iser, 1993, p. 241). În această situație, spațiul formei este delimitat de inconștient, de acea fracțiune de secundă în care obiectul sau subiectul focalizat trece dincolo de ochiul focalizator, spațiul formei devenind simularea formei imitative și simulacrul unei realități non-existente. De aceea, întregul sistem de semnificații al romanului Galeria cu viță sălbatică nu este un artificiu, ci un artefact în devenire, acel organism discursiv transgenetic supus schimbării în timp ce se scrie și reorganizării în

timp ce se citește. Din perspectiva discursului, această formă romanească corespunde unei *strategii a paralaxei* în care discursul interior, fie el direct sau indirect, implică deja o *formă de perspectivism* în sensul descris de Brian McIlale în *Constructing Postmodernism* (1992): „construcția interioară a lumii de către personaj se deosebește de proiecția ei auctorială iar *unghiul* acestei divergențe ne furnizează date despre structura și starea conștiinței acestui personaj” (ibidem, p. 46).

Asumându-și comentariul asupra unui timp istoric de tranziție, Vânătoarea regală a lui D.R. Popescu reconstituie, anchetând, Istoria cu convulsiile, contradicțiile și soluțiile ei prin apelul la memorie, ia mistificare și dezvăluirea unor fapte semnificative pentru destinul oamenilor. Se definește și acest roman prin puterea cuvântului, prin ceea ce se spune. Cuvântul nu se folosește pentru *a reprezenta*, ci pentru *a afla sau a se ascunde* de ceva sau de cineva, iar adevărul spus prin cuvânt nu este general, ci individual, concret, polivalent ca însăși textura lui. Romanul este o vânătoare „obsesivă” a cauzelor și proceselor care fac *incompatibilă* relația dintre Putere și Adevăr, a marilor principii morale care guvernează umanitatea satului, al celui istoric și nu al celui mitic, al celui istoricește degradat prin revenirea la faptele istoriei, în lumea romanului lui D.R. Popescu, nu ordinea și semnificația faptelor contează, ci ceea ce cred indivizii despre ele, adică felul în care aceștia dau sens lumii și își organizează datele despre realitate. Vânătoarea regală este un astfel de demers pentru că stă sub semnul „anchetei” ca modalitate de organizare și „prinde toate culorile realului” ca sens al lumii²⁰⁸. O *lume amestecată*, impură, incongruentă, o lume în care dubletul psihic, descris de Bachelard, a devenit un „Doppelgänger”, fantasmă a Eului dizolvat, un „Celălalt” de care Eului îi este teamă. Dubletul stimulează exploatarea imediatului, dar și a amintirilor existenței și a amintirilor celor din jur, *lumea „carnavalelor”*, a spectacolelor cu măști, a sacrificiilor și vânătorilor ce urmează un scenariu arhetipal. O „mecanică arhetipală” ?? care ține să releve fertilitatea adâncurilor, dar și spectacolul vieții cotidiene care ridiculizează momentul festiv și cuvintele mari, înlocuindu-le cu masca spectacolului popular. Urmând tradiția romanului rebrenian cu satul, oamenii, faptele și întâmplările sale, care nu mai sunt *aceleași*, dar nici *alte*, avertizând cititorul să le citească într-un anume registru, dar să

gândească despre ele în altul, D.R. Popescu își construiește lumea într-o *zonă de frontieră*, zona dintre calendare, descrisă de critica fenomenului postmodernist. Aici, într-o geografie fizică și morală schimbată, investigarea se face cu mijloace diferite. Ea reflectă un univers pe dos, voit deformat, în care elemente ce țin de forme populare ale literaturii (fantasticul, miraculosul, elemente ale povestirii polițiste) conviețuiesc cu umorul negru, macabru și cronică serioasă despre oameni și vremuri. Semn cert al postmodernismului în romanul românesc al anilor '70, *elementul ludic* – lumea ca text jucat, ca teatru al raporturilor dintre ființe și lumea imposibilă (imaginară, fantastă, grotescă) într-un registru cotidian, dar posibilă într-unul carnavalesc și în planul narațiunii, reîntoarce romanul la *faza oraculară*, a logos-ului mitizator, prin procesul de ficționalizare a ficțiunii și printr-un limbaj menit să pună în lumină alt limbaj, într-o lume în care totul devine semn la alt semn. Argumentele scriitorului sunt parabola, alegoria și metafora, cu ele construindu-și demersul asupra condiției ființei istorice, într-un mecanism istoricește dereglat, în care victimele și călăii își schimbă, pe rând, locurile. Formă parodică a ruralului destrămând convenția și literatura carnavalizată, specifică postmodernismului²¹, Vânătoarea regală devine locul unor discursuri care se intersectează: voci, întreruperi, alternări de voci, multiplicitatea, mobilitatea, flexibilitatea alternativelor susținute, toate sunt semne ale repudierii *omnitemporalității* romanului modern, menită să producă în acesta revelația sau valoarea omnitemporală a evenimentului. Noțiunea este înlocuită în romanul lui D.R. Popescu de cea a *prezenței trecutului* (istoria dispărutului Horea Dunărințu). Înlocuirea nu se face cu ajutorul unei memorii autentice sau a unei tradiții încă vii care ar însemna o aprigă răscolire a trecutului în personaj ul-colector, Tică Dunărințu. Ea are loc prin folosirea ironică a unei formule vechi cum este *PARODIA*. Parodia unei anchete, anchetă care în realitatea cea reală a timpului apariției romanului intrase în cotidian. Anchetă amicală, în Vânătoarea regală, printre cunoștințele, prietenii, rudele și iubitele dispărutului, anchetă care leagă cercetarea (ridicol-polițienească) a unui caz recent – dispariția lui Patriciu – de moartea celui găsit într-un schelet de cal, o moarte survenită misterios, cu câțiva ani în urmă. Readucerea unei *realități ulterioare* în prim plan acutizează sentimentul prezenței trecutului și devine o modalitate de a

descoperi mijloacele și mecanismele de reprezentare ale momentelor experienței. Astfel, strategia romanului aplică un mimesis întrerupt 21 abortive mimesis) în care apar lumi posibile, proiectate pe nivele ontologice diferite și uneori incompatibile, în fapt, ceea ce critica tradițională numește macabru, funest, fantast, imaginar²¹²: cimitire, cruci, morminte care uneori. pornesc la drum, crime, morți care alunecă „prin iarbă ca șerpii”, care ies „din propriul lor mormânt până la brâu”, care învie, cadavre în burți de cai, fantome de oameni sau de animale. Ambiguitatea care face parte din scenariul stimulării cititorului, din stilul reprezentării, justifică memoria haotică și încărcată a naratorului, dar și prezența personajului fabulos, o Pithia, cu darul vederii dincolo de lucruri și fenomene, cu darul premoniției și avertismentului și al *comunicării dincolo de cuvinte*. Suprapunerea de voci, reflecții, supozițiile, relațiile dintre acestea și interlocutor simulează *starea de a povesti*, formularea unui discurs monologat sau dialogat înspre un ascultător dispus să asculte. De aceea, ca viziune, problematică și formulă, Vânătoarea regală se înscrie ca o succesiune de povestiri cu alternări imprevizibile de fapte, elemente fictive și evenimente travestite. D.R. Popescu descoperă fascinația povestirii puterea sa de cercetare a conștiințelor și de explicare a relațiilor om-lume, dar, în acest caz, povestirea este un semn al *descentrării discursive* postmoderniste, în care discursurile excentrice și marginale, întretăierea rețelilor discursive și amestecul de referințe intertextuale (prin alegorie și parabolă) dovedesc natura mulți vocală a romanului. Ea este un *semn al distanțării* și, în aparență, a *disoluției autorului* care conferă romanului valoarea dezbaterii publice. („Povestirea devine serie, *înlănțuire* inepuizabilă de istorisiri-argument, istorisiri-demonstrație, evaluarea adevărului despre oameni și faptele lor, a raporturilor statuate între oameni și spațiul complex...”)^{2 b (s.n.)}, însă, pe de altă parte, *intertextualitatea trădează intenția*, actul conștient și ținut, iar *pluralitatea nu distruge Subiectul unificator* ci indică faptul că Autorul este locul coliziunii între limbă, cultură, istorie, epistemă. Textul are un sens, iar interpretarea cere identificarea genului textului, indicând faptul că diferența generică și formală între texte este rezultatul intenției auctoriale.

Prin urmare, conceptele centrale ale post-structuralismului concentrate pe pluralitate (intertextualitate, polifonie) nu pot eluda

noțiunea de Autor/Subiect, căci contextualizarea, intertextualitatea, analogiile, construirea formei și interpretarea generică sunt mărturii ale poziției implacabile ale intenției auctoriale într-un text. Marele transfer de la diacronie la sincronie, manifestat în lingvistica structuralistă și apoi în teoria literară și științele umaniste, a atras după sine sacrificarea Individului, a Subiectului, a conștiinței în favoarea inconștientului colectiv. Anti-subiectivismul a devenit ideologia conducătoare, iar teoria literară a decretat moartea Autorului prin moartea Subiectului, două aspecte cu influențe notabile asupra dezbaterilor privind procesul de creație, viziune poetică, intenția auctorială și vocea auctorială (acestea din urmă fiind înfățișate ca anacronice).

Prezența Autorului, exprimată prin *intenția auctorială*, dezvăluie un proces psihologic subtil necesar în studierea formei artistice și, de aici, culturale. În această direcție se înscrie romanul românesc al anilor '60—70 și autorii care au făcut obiectul rândurilor de față. Ei au găsit tăria să-și protejeze spiritul de contaminare, în momente de elevație spirituală și au gândit o formulă românească în care, prin discursul ce pendulează între mythos și dianoina și, printr-o mișcare mediată de Cuvântul care concurează cu *realitatea sa*²¹⁴, au atribuit realității Lumii acestui tip de discurs o *valoare de comunicare simbolică*. Prin discurs, romanul contemporan își refuză copia reușită a lumii pe care o știm sau o vrem, integrându-și *adevărul simbolic* care este parabola sau paradigma vieții, în pluralitatea aspectelor sale.

NOTE

1. M. Bakhtin, op. cit., 1981, p. 28.

2. idem, op. cit., 1981, p. 12.

3. Paul Ricoeur, *Metafora vie*, Declinul *retoricii: tropologia*, București, Editura Univers, 1984, p. 81 și H. White, *Tropics of Discourse*, Baltimore, The John's Hopkins University Press, 1978 și idem, *Metahistory*, Baltimore, The John's Hopkins University Press, 1973/1990.

4. Ion Vlad, op. cit., 1996, p. 46: *în mod firesc, teoria formelor devine (să ne reamintim demersurile lui Emil Staiger, Kate Hamburger, Nothrop Frye, Gerard Genette, Roland Barthes etc)* este o teorie a discursului literar. Rememorându-ne istoria și protoistoria meditațiilor despre forme, reafirmând statutul de categorii normative, restrictive,

decise să amentințe natura ireductibilă și organică a formelor din poeticile medievale (...) presiunea scientismului și a pozitivismului veacului XIX (evoluționismul; genuri-specii; selecție naturală), re-facem traiecțiile unor mentalități și inerții ale spiritului, fiindcă, e momentul să o spunem, teoria formelor ține de altitudinea și cultura unei epoci (s.n.).

5. Harold Bloom, op. cit., 1994, p. 11 – 12.

6. Wolfgang Iser, op. cit., 1993, p. 10.

7. P. Ricoeur, op. cit., 1984, p. 104: *Figura este tocmai acel ceva ce face să apară discursul, ca și în cazul corpurilor, un contur, trăsături, o formă exterioară.*

8. D. Lodge, *Two Types of Modern Writing*, London. Edward Arnold, 1977.

9. Northrop Frye, *Anatomia criticii*, București, Editura Univers, 1972, p. 89.

10. R. Barthes, *Le Degre Zero de Pecriture*, apud N. Frye, op. cit., 1972 și, T. Pavel, *Univers de la Fiction*. 1986.

11. Enciclopaedia Universalis, *Migrations/Oedip*, vol. VII, France, 1968.

12. idem, op. cit., p. 535.

13. R. Barthes, *Introduction a l analyse structurale des recits*, în *Poétique du recit*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 42.

14. F. Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1967, pp. 40 – 45: Ficțiunea literară aparține categoriei numită de Hans Vaihinger (în *The Psilosophy of as if*) conștient falsă (Ceously false). De aceea, ficțiunile nu se supun, asemenea ipotezelor, confirmării sau infirmării, ele sunt structuri mentale, eliberate sub impulsul necesității, stimulate de lumea exterioară. Pentru F. Kermode, ficțiunea este un *mijloc de integrare temporală*, un fel de anotimp semnificativ – asociat unui kairos – punte de legătură între începutul și sfârșitul ciclic al existenței, o modalitate pământească de a configura, la un loc, percepția prezentului, amintirea trecutului și intuiția viitorului.

15. A.J. Greimas, Joseph Courtes, *The Cognitive Dimen-sion of Narrative Discourse*, în *New Literary History*, vol. XX, nr. 2, 1989, p. 570.

16. J. Wood, *The Logic of Fiction*, 1974, apud Terence Parsons,

Non-existent Objects, Yale, Yale University Press, 1980, și David Lewis, Alekis Meinong etc.

17. T. Pavel, *Univers de la Fiction*, Paris, Editions du Seuil, 1988, p. 8.

18. B. Russel, LA. Richards, P.F. Strawson apud Th. Pavel, op. cit., p. 21.

19. cf. R. Barthes, 1966, Tv. Todorov, 1968/1971; G. Genette, 1972; Claude Bremond, 1973.

20. cf. Leonard Jackson, *The Poverty of Structuralism*, London, Longman, 1991; *Postmodernism – A Reader*, ed. by Patricia Waugh, London, Edward Arnold, 1992.

21. Gilbert Ryle, *Imaginary Objects*, 1933, apud T. Pavel, op. cit., p. 23.

22. Vincent Descombes, *Grammaire d'objets en toutes genres*, Paris, Minuit, 1983.

23. Randall Stevenson, *Postmodernism Modernism and Contemporary Fiction in Britain*, în *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London, B.T. Batsford, 1991, p. 33.

24. Hans Bertens, *The Postmodern „Weltauschaung” and its Relations with Modernism*, 1986, în Ed. Smyth (ed), op. cit., 1991, pp. 9 – 15.

25. cf. M. Riffaterre: referențialitatea este parte integrantă a iluziei cititorului, a experienței lui de lectură. R. Barthes: „l'effet du reel”; P. Ricoeur: cititorul este lumea; orice referință este deci co-referință, dialogică și dialogală. În general, în teoriile referențiale ale ficțiunii tot ceea ce se referă la un „hors-texte” este regizat de convenții. Realitatea este o concepție textuală.

26. T. Pavel, op. cit., p. 104.

27. P. Ricoeur, *Temps et recit*, vol. II, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 22.

28. P. Ricoeur, *Temps et recit*, vol. II, Paris, Editions du Seuil, 1984.

29. T. Pavel, op. cit., 1986: tridimensionalitatea lumii fic-fionale include elemente reale, fictive și posibile, precum și permeabilitatea la mereu alte informații. A se vedea și W. Iser, op. cit., 1993; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, op. cit., vol. I, 1980, p. 164: „... elementul esențial al poeziei realiste este *universul în relief tridimensional*” (s.n.).

30. N. Frye, op. cit., 1972, p. 58 – 59.

31. G. Genette, *Frontieres du recit*, 1966; Tv. Todorov, *Poétique de le prose*, 1971; G. Genette, *Discours du recit*, 1972; G. Genette, *Nouveau discours du recit* 1983.

32. P. Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. I, Chicago, University of Chicagoo Press, 1984.

33. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, București, Editura Minerva, 1980, pp. 11 – 14.

34. M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982, p. 21.

35. N. Manolescu, op. cit., p. 23.

36. R.M. Albérès, *Istoria romanului modern*, București, Editura Univers, 1969.

37. N. Manolescu, op. cit., 1980, p. 29.

38. N. Frye, op. cit., pp. 40 – 41.

39. M. Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, București, Editura Eminescu, 1988, pp. 23 – 24.

40. cf. Jürgen Habermas, *Modernity versus Postmodernism*, 1981, reluat critic de Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, Manchester, Manchester University Press, 1986, p. 118; Relația

41

literatură (artă) – experiența devine parte integrantă a unui joc cu limba (Language game) ce construiește o punte între cognitiv-etic-politic.

Linda Hutcheon, *Discourse, Power, Ideology: Humanism and Postmodernism*, în Ed. Smyth (ed.), *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London, Basil Blackwell, 1991, p. 105 și în P. Waugh (ed.), *Postmodernism: A Reader*, London, Routledge.

1991.

42. R. Stevenson, *Postmodernism and Contemporary Fiction*, op. cit., 1991 și J.F. Lyotard, *The Postmodern*

Condition, 1986/1991, pp. 122 – 123, Modernismul subliniază faptul că ceea ce nu se poate prezenta, decât cu dificultate, există; modalitatea apare în relația sublimă (kantiană), stabilită între ceea ce poate fi prezentat și ceea ce poate fi conceput. „Accentul se pune pe puterea sau facultatea de a concepe, pe aspectul său neomenesc,

deoarece”, spune Lyotard, „nu contează dacă înțelegerea este racordată la ceea ce concepem. Artistul postmodern se află în postura filosofului: ceea ce scrie sau produce nu este guvernat de vreo regulă prestabilită. Lucrând fără reguli, el scrie pentru a formula regulamente asupra a ceea ce va avea de făcut” („Hence the fact that work and text have the character of an even?” / „De aici faptul că opera și textul au caracterul unui eveniment”). De aceea, postmodernismul nu oferă *realități* ci *inventează iluzii* care nu pot fi prezentate; ele sunt conciliate prin jocuri ale limbii. Problema a fost discutată de Wittgenstein în *Philosophical Investigations*, 1978 (*Cliterature is a man-made game with language*); Theodor Adorno, *Negative Dialectics*, 1986.

43. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988: „any text has the character of an event”.

44. Edmund J. Smyth (ed.), op. cit., 1991.

45. P. Ricoeur, *Temps et recit*, op. cit., vol. II, 1984, p. 42.

46. P. Ricoeur, op. cit., vol. II, 1984, p. 30, apud T. Pavel, *Univers de la Fiction*, 1986, și în Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1987.

47. N. Manolescu, op. cit., vol. I, 1980, p. 53.

48. Katherine Hayles, *Postmodern Parataxis, Embodied Texts Weighties Information*, în *American Literary History*, Oxford, Oxford University Press, Făli, 1990, vol. 2, p. 404.

49. Frank Kermode, op. cit., 1967.

50. W.

— Iser, op. cit., 1993, pp. 186 – 203.

51. S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, J. Shawcross (ed.), London and Oxford, Oxford University Press, 1958, p. 64.

52. W. Iser, op. cit., 1993, p. 193: „imaginația pare a fi un potențial care ar putea fi manipulat în diverse scopuri; urmărită în acțiune, ea manipulează propriul manipulator [și] datorită faptului că orice formă de intenționalitate (inclusiv cea a voinței conștiente care are o arie limitată și nu poate controla, pe deplin, scopul) când lumea obiectelor este dispersată de imaginație, aceasta va afecta subiectul care a creat-o”.

53. idem, op. cit., 1993, pp. 195 – 197.

54. Jeremy Bentham (1748 – 1832), filosof, economist și jurist

britanic, care a fondat doctrina utilitarianismului; este fondatorul filosofiei radicale, curent care i-a inclus și pe James Mill și John Stuart Mill. Este cunoscut pentru ideile reformatoare, care au influențat ultima parte a secolului XIX, și establishmentul britanic din aceeași perioadă. Ca filosof pozitivist, el a intrat în istorie prin Introducere în principiile moralei și legislației (1789), dar și prin The Theory of Fiction, ed. C.K. Ogden, New York, Paterson, 1959.

55. J. Bentham, op. cit., 1959, p. 10: sursa conceptului de „entitate fictivă este convingerea filosofului asupra existenței unei realități dincolo de sensuri, anterioare manifestării sensului și independentă de ele”. Problema pe care și-o pune este legată de modalitatea de a experimenta această realitate.

56. W. Iser, op. cit., 1993, p. 129.

57. Hilary Putnam, The Many Faces of Realism, La Salle, Open Court, 1987, p. 16.

58. Ov.I. Crohmălniceanu, Literatura românească între cele două războaie mondiale, București, Editura Cartea Românească, vol. I, 1972, p. 187.

59. P. Constantinescu, Romanul românesc interbelic, București, Editura Minerva, 1977.

60. Ov.I. Crohmălniceanu, op. cit., p. 255.

61. Nicolae Balotă, De la Ion la Ioanide, București, Editura Eminescu, 1974 și P. Constantinescu, op. cit., 1977.

62. George Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, București, Editura Eminescu, 1987, p. 277.

63. P. Constantinescu, op. cit., p. 39.

64. Nicolae Ghiran, Ediția Liviu Rebreanu, Opere, vol. VIII, București, Editura Minerva, 1975.

65. Ion Vlad, Lectura romanului, Cluj, Editura Dacia, 1983, p. 23, apud Mărturisiri, București, Editura Minerva, 1977.

66. cf. Robert Sholes and Robert Kellogg, The Problem of Reality: *Illustration and Represenâalion* în Ph. Stevick (ed.), The Theory of the Novel, London, Macmillan, 1967: existența a două forme narative: (a) forma care reprezintă un duplicat al realității, o replică a realului și (b) forma care ilustrează sau sugerarea simbolică a unui aspect al realității. Există și o formă intermediară – complicat proces de oscilație între primele două, prin care se creează un simulacru’ de

lume reală. Lumea rebreniană aparține, mai degrabă, formei intermediare.

67. F. Kermode, op. cit., 1967.

68. St. Augustin, *Les Confesions*, Paris, Garnier-Flamma-rion, 1964.

69. Giovanni Gentile, *The Transcending of Time and History*, Oxford, Oxford University Press, 1936.

70. Ov.I. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, București, Cartea Românească, 1984.

71. Lucian Raicu, L. Rebreanu, și N. Balotă, op. cit.; N. Crețu, *Constructorii ai romanului*, București, Editura Eminescu, 1982.

72. N. Crețu, op. cit., 1982, p. 517.

73. N. Crețu op. cit., 1982, p. 43.

74. St. Augustin, op. cit., 1964, p. 269.

75. N. Crețu, op. cit., 1982, p. 83.

76. cf. Ed. J. Smyth, op. cit., 1991; Obsesia temporală (resimțită ca și coșmar: time nightmare) specifică *modernismului*, care caută în planul narativității formule de ieșire din timp.

77. F. Kermode, op. cit., 1967.

78. H. Bertens, op. cit., 1991.

79. F. Kermode, op. cit., 1967.

80. N. Manolescu, op. cit., vol. I, 1980, p. 163.

81. idem, op. cit., p. 166.

82. Constantin Ciopraga, Hortensia Papadat-Bengescu.

București, Editura Cartea Românească, 1973.

83. G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, Editura Minerva, 1985, p. 737.

84. G. Călinescu, idem, p. 738.

85. O. Sasu, M. Vartie, *Romanul românesc în interviuri*, vol. II, București, Editura Minerva, 1966.

86. Walter Allen, *The english Novei*, cap. VIII, London, Harmondsworth, 1967; Bernard Bergonzi, *History of Literature in the english Language*. London, Harmondsworth 1970; Boris Ford, *The Pelican Guide to English Literature*, vol. VII-VIII: *The Present*, London, Harmondsworth, 1980.

87. În *The Novel and the Modern World*, London, 1970, David Daiches amintește trei factori care au influențat romanul modern al

anilor '20: (a) semnificația profundă a experienței în raport cu viața, (b) ascendența intuiției asupra logicii și rațiunii în înțelegerea realității și (c) natura și mecanismele vieții interioare („Every individual has his unique *train of associations* resulting from his unique past and highly personal psychic experiences”) (s.n.).

88. Ion Holban, Hortensia Papadat-Bengescu, București, Editura Albatros, 1985.

89. idem, p. 36: „... respingerea urâtului, dar voluptate în descrierea grotescului”.

90. Noțiunea de obiectivare are o valoare specială, similară celei pe care teoria modernă a romanului a atribuit-o lui Henry James și Joseph Conrad. Ea semnifică, în esență, o *atitudine a naratorului* și nu a autorului. Aceasta nu implică impasibilitate, neutralitate, imparțialitate, ci o îndepărtare a vocii de autor și apropierea ei de personaj (narator). La H. Papadat-Bengescu, *viziunea woolf-iană* este alterată de prezența unui Central Reflector james-ian căruia îi revine sarcina de a interioriza acțiunea, gradul de informare al cititorului depinzând, în bună măsură, de capacitatea reflectorului de a înțelege și de a simți.

91. E. Lovinescu, Istoria literaturii române contemporane, București, Editura Minerva, 1981, apud Ion Holban, op. cit., p. 38.

92. N. Manolescu, op. cit., vol. II, 1981, p. 15.

93. idem, op. cit., p. 69, apud Eugen Lovinescu, op. cit., 1981.

94. Constantin Ciopraga, Hortensia Papadat-Bengescu, București, Cartea Românească, 1973, p. 136.

95. Mircea Zăciu, Masca geniului, București, Editura pentru literatură, 1968 (influența Virginiei Woolf asupra prozatoarei române).

96. N. Crețu, Constructori ai romanului, București, Editura Eminescu, 1982.

97. idem, op. cit., 1982, pp. 91 – 99.

98. N. Manolescu, op. cit., vol. II, 1981, p. 59.

99. G. Călinescu, Istoria literaturii române, București, Editura Minerva, 1985, p. 740: „S-a vorbit în legătură cu opera Hortensiei Papadat-Bengescu de metoda proustiană. Nimic din asta în realitate. Narațiunea e *plană, continuă, exterioară* și, dacă personajele sunt urmărite din roman în roman, aceasta e o procedură veche pe care de

la Balzac, prin Zola, a tras-o și Duiliu Zamfirescu. Abia în Rădăcini, autoarea, impresionată, pare-se, de critică, se lasă în voia proustianismului, aruncând chiar unele cuvinte rituale ca *memorie*, *'narcisism'*. Dar metoda e obositoare și superficială, în discordanță cu natura materiei" (s.n.).

100. K. Hayles, op. cit., în *American Literary History*, vol. II, Oxford, Oxford University Press, Făli, 1990.!

101. N. Crețu, op. cit., p. 137.

102. K. Hayles, op. cit., 1990. Numește această reorganizare a conștiinței „... a sense of agency and aggression and individual responsibility and resistance”.

103. Constantin Ciopraga, op. cit., 1973, p. 17, a se vedea: G. Călinescu, op. cit., 1987 – *Critica limbajului*.

104. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore and London, The John's Ilopkins University Press, 1973/1990.

105. Hayden White, *The Fictions as Factual Representation*, în Angus Fletcher (ed.), *The Literature as Fact*, New York, Columbia University Press, 1976, p. 28 și *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, 1978 și Alison Lee, *Realism and Power*, London and New York, Routledge, 1990.

106. P. Ricoeur, op. cit., vol. II, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984, p. 100: „*Toate narațiunile ficționale sunt povestiri ale timpului în măsura în care transformările structurale care afectează situațiile și personajele necesită timp. Totuși numai unele sunt povestiri despre timp în măsura în care se referă chiar la experiența temporală care stă la bază. acestor transformări structurale*” (s.n.).

107. Hans Vaihinger, *The Philosophy of As if*. A Sistem of the Teoretical, Practicai and Religious Fictions of Mankind, C.K. Ogden (ed.), New York, 1952.

108. Leo Bersani, *Le realisme et la peur du désir*, în *Littérature et realite*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 47.

109. N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, București, Editura Minerva, 1980, p. 29.

110. F. Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 1967.

111. L. Bersani, op. cit., 1982, p. 58 – 60.

112. idem, op. cit., 1982, p. 68.

113. D. Lodge, *Two Types of Modern Writing*, London, Edward Arnold, 1977.

114. Philippe Hamon, *Un discours construit*, în *Littérature et realite*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

115. M. Riffaterre, *Sisteme d'un genre descriptif*, în *Poétique*, 9, 1972: „Reprezentarea literară a realității este guvernată de regulile *intelectului textual*. Ele depind de trei rețele semantice: în *limbă* – raporturile cuvintelor cu semnificațiile, în *text* – cu alte semnificații, în *gen* – cu simbolica proprie acestui gen” (s.n.).

116. Proces numit de Ph. Hamon, op. cit. p. 141 – ”hipertrofia transferului”.

117. N. Manolescu, op. cit., vol. I, 1980.

118. M. Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, București, Editura Eminescu, 1988.

119. cf. D. Lodge, op. cit., 1977, p...39: „/f is no coincidence that the climaxes of so many realistic novels are ironic discoveries, passages from innocence to experience” (s.n.).

120. În studiul său asupra romanului modern, *Two Types of Modern Writing*, 1977, D. Lodge avansează ipoteza conform căreia concepția liniară asupra istoriei din romanul tradițional, concepție ce se extinde de la o Geneză la un Apocalips, creează noțiunea de *personaj autonom, autor omniscient și intrigă liniară*. Înlocuirea acestei concepții prin teoriile ciclice ale istoriei de natură păgână și neo-platonică, spune autorul, au generat apariția *noilor forme romanești* ale anilor '20.

121. P. Ricoeur, op. cit., vol. II, 1984, p. 30.

122. idem, op. cit., 1984, p. 30.

123. N. Frye, *Anatomia criticii*, București, Editura Univers, 1972.

124. P. Ricoeur, *Metafora vie*, București, Editura Univers, 1984, p. 43.

125. idem, op. cit., vol. II, 1984, p. 44.

126. George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

127. G. Genette, *Figuri*, București, Editura Univers, 1978.

128. idem, op. cit., 1978, p. 287.

129. Earl MacCormac, *A Cognitive Theory of Metaphor*,

Cambridge, Mass., The MIT Press, 1985. Teoria cognitivă a metaforei indică producerea acesteia prin juxtapunerea unor referente care nu au mai fost combinate niciodată. Prin producerea unor *anomalii semantice*, ele conduc la un nou concept.

130. Jean Ricardou, Noi probleme ale romanului, București, Editura Univers, 1988, pp. 110 – 111.

131. J. Ricardou, op. cit., 1988, p. 111.

132. P. Ricoeur, op. cit., 1984, p. 339.

133. Nelson Goodman, Languages of Art, an Approach to a Theory of Symbols, 1968, apud P. Ricoeur, *Metafora vie*, București, Editura Univers, 1984.

134. P. Ricoeur, *Metafora vie*, 1984, op. cit., p.380

135. R. Jakobson, Essai de linguistique générale.

Paris, Editions Minuit, 1963.

136. P. Ricoeur, *Metafora vie*, op. cit., 1984 p. 78.

137. D. Lodge, Two Types of Modern Writing, 1977, W.K. Wimsatt, The Verbal Icon, M.B. Meşter, The Meaning of Poetic Metaphor, 1967: *imaginea generalizată* sau metaphorical *metonymy*.

138. D. Lodge, op. cit., 1977, p. 104.

139. D. Lodge, op. cit., 1977, p. 105.

140. P. Ricoeur, *Metafora vie*, op. cit., 1984.

141. D. Lodge, op. cit., 1977, p. 109.

142. Jean Burgos, Pentru o realitate a imaginarului, București, Editura Univers, 1989, p. 102: „*Imaginea se află la răscrucea a doua lumi pe care le exprimă în mod asemănător... Cele două realități se cheamă, se informează una pe cealaltă, până când devin inseparabile, creând o nouă realitate, ce nu poate fi redusă la niciuna dintre ele*” (s.n.).

143. Ion Vlad, Lectura romanului, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983.

144. Jean Burgos, op. cit., 1989, p. 96.

145. Ctin Ciopraga, H. Papadat Bengescu, București, Editura Cartea Românească, 1974.

146. Ion Holban, H. Papadat-Bengescu, București, Editura Albatros, 1985. Caracteristica discursului acestei perioade este *asocierea, prin similaritate, a stărilor interioare*, asociere care înlocuiește dinamica faptelor, concretizându-se în *motive*. Eroinele nu

au decât *experiență de privitor*, iar raportarea la realitate se face simbolic.

147. Ctin Ciopraga, op. cit., 1974, p. 238.

148. G. Călinescu, *Isteția literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Eminescu, 1985.

149. G. Călinescu, op. cit., 1985, p. 740.

150. N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, București, Editura Minerva, 1980, p. 24.

151. Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioare despletite*, București, Editura Minerva, 1975.

152. Ctin Ciopraga, op. cit., 1974, p. 212; Ov. I. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, Editura Cartea Românească, 1976, p. 414.

153. Ctin Ciopraga, op. cit., 1974, p. 213.

154. H. Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach*, București, Editura Minerva, 1975, p. 209.

155. G. Genette, *Spațiu și limbaj*, în *Figuri*, București, Editura Univers, 1978, p. 199.

156. N. Manolescu, op. cit., 1980, p. 56.

157. G. Genette, op. cit., 1978, p. 107.

158. P. Ricoeur, *Metafora vie*, 1984, p. 108.

159. N. Crețu, *Constructorii ai romanului*, București, Editura Eminescu, 1985, p. 137.

160. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Chicago, Chicago University Press, 1988; K.N. Hayles, op. cit., 1990.

161. Thomas Pavel, *Univers de la Fiction*, Paris, Editions du Seuil, 1986.

162. P. Ricoeur, *Metafora vie*, op. cit., 1984.

163. S. Damian, *Intrarea în castel*, București, Editura Cartea Românească, 1970.

164. Ion Negoïțescu, *Enigma Otiliei*, în *Fapta*, August 1947, an V; cf. G. Călinescu: *Enigma Otiliei – Repere istorico-literare*, București, Editura Minerva, 1979.

165. Ov. I. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, op. cit., p. 559: proiectarea în planul fantasticului uneori pe un *fundal mitic fabulos*.

166. N. Balotă, *De la Ion la Ioanide*, București, Editura Eminescu,

1974, p. 420.

167. Ion Negoîtescu, op. cit., 1947, primul care remarcă intenția programatică sub „*masca unui comic împins la delir și absurd, dar nu satiric pentru că rezultă din morbiditatea biologică*”.

168. G. Călinescu, Ulysse, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 437.

169. N. Balotă, op. cit., 1974, apud G. Călinescu, op. cit., 1985.

170. P. Ricoeur, Metafora vie, op. cit., p. 330, V. Aldrich, 1962; p. 331: „*A vedea că este fața sensibilă a limbajului poetic... experiență și act... relație intuitivă care menține împreună sensul și imaginea*” (s.n.).

171. G. Călinescu, Enigma Otiliei, București, Editura Albatros, 1976, p. 4 – 5.

172. N. Balotă, op. cit., 1974, p. 422.

173. G. Călinescu, Ulysse, op. cit., 1967, p. 444.

174. G. Călinescu, Cartea nunții, București, Editura Minerva, 1982, p. 20.

175. Laurent Jenny, La parole singuriere, Edition Berlin, 1990, p. 64. Numită și *metaforă spațială*, ea nu întrerupe linearitatea discursului și nu înlătură succesivitatea reprezentărilor. Raporturile stabilite la distanță, pe baza unor jocuri de variante și a unui joc al deducției, încurajează un ansamblu de raporturi de exterioritate, tridimensionale. Metafora este legată de un spațiu tridimensional: un raport plan și raporturi asociative. De aici, puterea figurii de a deschide un *câmp de evocare*.

176. L. Jenny, op. cit., 1990.

177. G. Călinescu, Ulysse, op. cit., 1967, p. 475.

178. W. Iser, op. cit., 1993, p. 208, apud Cornelius Castoriadis, The Imaginary Institution of Society, Oxford and London, Oxford University Press, 1987.

179. idem, op. cit., 1993, p. 329: „*it is not there for something else or in place of something else [but] to reprezint it a second time*” (s.n.)

180. Reluând ipoteza lui N. Goodman, W. Iser, op. cit., p. 156, definește prin *factualitate fabricată* toate versiunile de lumi care conțin modalități de a ajunge la alte versiuni „iar modalitatea este văzută ca diferență.

181. F. Kermode, Poetry, Narrative, History, London, Basil Blackwell, 1990.

182. H. White, op. cit., 1973.
183. Pierre Bayle, apud H. White, op. cit., 1973.
184. Voltaire, Works: A Contemporary Version, London, Routledge, 1979.
185. Gianbattista Vico, Principes de la philosophie de l'apostrof de l'histoire, Paris, Colin, 1963.
186. Immanuel Kant, On History, New York, Bobbs Merrill, 1963.
187. Alisonlee, op. cit., 1992.
188. H. White, op. cit., 1978.
189. L. Hutcheon, op. cit., 1988, p. 108.
190. Alison Lee, op. cit., 1992 passim.
191. H. White, The Historical Text as Literary Artifact în op. cit., 1973.
192. Fredric Jameson, Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism, Durham, Duke University Press, 1991, p. 17.
193. Ion Vlad, Lectura romanului, 1983; Cornel Ungureanu, Proza românească azi, 1985; Liviu Leonte, Prozatori contemporani, 1989.
194. Eugen Simion, Scriitori români azi, 1978; N. Manolescu, Arca lui Noe, 1980; „zonele secrete, ermetice ale existenței realului sunt echivalente unei stări *ilogice a vieții*”.
195. Cornel Ungureanu, op. cit., 1985: „... abstracția apare însoțită de un cortegiu de exemplificări; biologicul leagă tensiunea spirituală de sentimentul realului; gândul este verificat în oglinzile lumii concrete”.
196. Liviu Leonte, Prozatori contemporani, Iași, Editura Junimea, 1989, p. 14.
197. Valeriu Cristea, Alianțe literare, București, Editura Cartea Românească, 1977.
198. Brian McHale, Postmodernist Fiction, London, Routledge, 1987, p. 21 „... the uncertainty, about the relations which can be subtained between word and world shows the epistemological concerns of modernism;... any stable world the text projects, în a text where the breach between word and world is a certainty, is *fragmentary* and generally overwhelmed by the conipeting reality of language”.
199. Liviu Leonte, op. cit., cap. II, p. 45: „Moromeții II este una

dintre cele mai dezordonate cărți...”

200. B. McHale, op. cit., 1987, p. 165: „Modernist texts, în spite of all appearances are *monologica*! and the reader is encouraged to give credence to this monological discourse as the many interpretations are *contextualizând* by it into total and coherent meaning”.

201. John Mepham, *Naratives of Postmodernism* și R. Stevenson, *Postmodernism and Contemporary Fiction in Britain*, în Ed. Smyth (ed.), op. cit., 1991.

202. John Mepham, op. cit., 1991.

203. Cornel Ungureanu, *Proza românească azi*
București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 699.

204. idem, op. cit., 1985, p. 700.

205. Gabriel Dimiseanu, *Nouă prozatori*, București, Editura Eminescu, 1977.

206. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988.

207. J. Mepham, op. cit., 1991 și R. Stevenson, op. cit., 1991: „*spaghetti juncâion* – heterogenous styles and registers meeting, intertwining, competing and coalescing” (p. 35); Eugen Simion, op. cit., 1984, *narațiune stil suveică*.

208. Ion Vlad, *Lectura romanului*, Cluj, Editura Dacia, 1983, p. 247.

209. Eugen Simion, *Scriitori români azi*, vol. IV, București, Editura Cartea Românească, 1989.

210. C. Ungureanu, op. cit., p. 360.

211. Ed. J. Smith, op. cit., 1991; B. McHale, op. cit., 1987.

212. J. Mephan, op. cit., 1991.

213. Valeriu Cristea, în *căutarea adevărului pierdut*, în *Domeniul criticii*, București, Editura Cartea Românească, 1977.

214. Ion Vlad, *Semnele eposului*, în *Lectura – un eveniment al cunoașterii*, București, Editura Eminescu, 1977, pp. 281 – 288.

215. R. Stevenson, op. cit., 1991, p. 21 „... any stable world the text projects is fragmentary and generally overwhelmed by the competing reality of language” și B. McHale, op. cit., 1987.

CONCLUZII

„*Words after speech, reach Into silence. Only by the farm Can words or music reach The stillness...*”

T.S. Eliot

Lucrarea referitoare la formele romanului românesc din deceniile doi-trei și șase-șapte ale secolului XX își afirmă opțiunea pentru paradigma științifică contemporană, aflată sub specia complementarului și a complementarității elementelor și fenomenelor supuse investigației. Investigația și-a propus să atenueze, dacă nu poate anula, orice tip de tensiune conceptuală, instalând principiul dialogic, începând cu alegerea temei, organizarea materialului, metoda de investigație și structura profundă a lucrării.

Premisa implicită a lucrării este lipsa de complexe a literaturii române din perioada amintită sau, mai degrabă, luciditatea acesteia, născută din acceptarea ideii de schimbare și din *criza adaptării la schimbare* care a coincis cu apariția modernismelor (timpurii și târzii) și ale primelor semne ale postmodernismului pe care le asimilăm unor fenomene similare din literatura occidentală. Problema este importantă în sine pentru că a implicat o decizie filosofică cu privire la ceea ce înseamnă „realitatea”. Prin premisele filosofice, modernismul românesc și-a construit un model specific al cunoașterii, bazat pe experiență. În plan filosofic, el reprezintă tranziția de la epistemologia secolului XIX, cu accent pe faptul obiectiv, la fenomenologia secolului XX, neinteresată în reflectarea obiectului ci în constituirea lumii. Schimbarea dominantei deschide calea spre un *demers cognitiv* care este rezultatul *facultății de a unifica*, de a împăca elementele contrare, dezvăluind o cu totul altă logică decât a vechiului model. Ceea ce se schimbă odată cu paradigma este *interpretarea cunoașterii și a valorii sale*, iar „atitudinea hermeneutică”, ce corespunde modernismului târziu, nu este un alt mod de cunoaștere, de înțelegere, opus explicitării ci un alt mod de a face față cunoașterii și comunicării realității. El corespunde unei variante secularizate a metaforei ochiului, în care acesta vede ca și cum ar cuprinde finalitatea universală a marilor povestiri de emancipare ale umanității.

Afirmarea identității culturale, prin formele de expresie ale conștiinței artistice și de exprimare a identității de sine a individului trăitor într-o lume și o cultură, nu se înfățișează cu adevărat decât prin raportare la alteritate. Nicio operă literară sau text nu are o semnificație în sine. Semnificația sa este, în bună măsură, produsul asemănărilor și deosebiriilor dintre ea și alte opere, dintre forma sa și

alte forme. Dincolo de identificare, clasificare în categorii și grupe, în funcție de conținut, gen, mod, perioadă, taxonomia literară ascunde *acțiunea inteligenței umane de explicitare a literaturii ca sistem* – un sistem al posibilităților, în care corpusul operelor literare înfățișează o realitate parțială și, totodată, o imagine a literaturii în devenire.

Exprimându-și interesul pentru formele romanului românesc, lucrarea le definește prin (a) studierea *spiritului și poeticității* acestora prin modelul retoric al tropologiei, (b) prin descrierea dinamicii lor, literatura română a perioadei fiind asociată sistemului dinamic și prin (c) evidențierea unor evoluții de valoare, evidente și caracteristice, asimilabile celor din literatura europeană, sub aspectul materialului de inspirație, a evoluției și capacității formei de a se conecta la realitatea pe care o exprimă, opțiunea acesteia pentru o *modalitate contemporană a figurativului* (prin parodie și ironie) precum și *adecvarea expresiei la imaginarul naratologic* al timpului, abandonarea canoanelor tradiționale ale mimetismului.

Schimbarea valențelor reprezentării este o consecință a descoperirilor științifice ale lumii moderne, în domeniul percepției și al reprezentării, reprezentarea realității fiind văzută ca punct de urgență a unor acumulări de informație, dobândite prin moștenirea personală a individului și formele moștenite cultural. Evoluția sinuoasă a relației între realismul epistemologic și realismul ontologic, trecerea de la postura naivă a *privirii care vede*, descoperă și recuperează la cea a *lumii create*, implică o componentă activă și dinamică, în care vechiul realism static și pasiv este înlocuit de un *construcf*, o *convenție* sau o *atitudine față de realitate*. Relația mimetică este una de *asemănare* și nu de *identificare*, iar asemănarea conduce la *diferența* dintre obiectul original și reflectarea lui în terminologia modernă, dintre lumea reală și lumea ficțională.

Analiza comparativă a textelor lui Platon și Aristotel și raportarea acestora la cercetări contemporane au condus la amendarea conceptului propriu-zis de mimesis, definit ca *interacțiune între funcția de descoperire și cea de recuperare*, pe de o parte, și *funcția performativă*, de reprezentare a reprezentării, pe de alta.

S-a subliniat faptul că Aristotel a deschis discuția spre ceea ce studiile contemporane definesc ca ontologia ficțiunii: postulatul probabilității imposibile aristotelice este o descriere a unui univers și

nu a Universului, ceea ce înseamnă că poate descrie orice univers, potențial o pluralitate de universuri, fapt care conduce la relația între mimesis și formă: mimesis reproduce numai caracterele selectate ale obiectului, acesta fiind redus la forma sa. Schimbarea de orientare a *mimesis-ului* se datorează modalității în care referința sa, în lumea modernă, este din ce în ce mai mult percepția. Percepția este cea care selectează și atribuie obiectului numai acele trăsături ale omologului real de care are nevoie pentru a avea efectul căutat. *Interacțiunea*, ca element unificator și *elementul jocului* sunt procese ce se manifestă ca artă combinatorie, diferite de procesul înțeles ca transpunere treptată. Asocierea între *mimesis* și *aranjament-combinație-asemănare-extrapolare* sugerează conținutul variabil al acestuia, prin prezența elementelor variabile care interacționează, creând și armonizând. Găsind germenii acestei perspective în textele vechilor greci, s-a introdus relația între lumile ficționale și reprezentare, exprimată prin actele de ficționalitate, ca element absolut necesar în definirea formei, din perspectiva teoriilor non-mimetice care se îndepărtează de la tradiția îndelungată a teoriei literare, concentrată pe funcția mimetică a operei, apropiindu-se de cea angajată în explicitarea și reprezentarea lumilor literare și realitatea propriu-zisă, înspre raportul dintre *lumea construită de text* și *stările de lucruri non-literare și non-ficționale*.

Scopul acestei demonstrații este acela de a sublinia *caracterul productiv* al punerii în relație a teoriilor interesate în *extrapoetic* pentru a defini: (a) în ce măsură produsul imaginației, reflectat în forma literară, contribuie la configurarea unor *modele viabile de autodefinire*, de conturare a identității, reflectate specific în expresie; (b) în ce măsură modelul propus de Roman Jakobson, sub specia literarității (poeticității) și amendat de cercetări ulterioare (Hayden White: din perspectiva tropo logici și Wolfgang Iser: din perspectiva fenomenologică) se poate găsi în dinamica formelor românești din perioada amintită. De aceea, cercetarea instalează dialogic perspectiva diacronică (istorică) și sincronică (retorică) a genurilor și formelor, mediată de fenomenologia imaginarului, în fapt, analiza exploatează o observație la care se ajunge prin cercetarea comparativă a textelor lui Platon și Aristotel și anume că *Selecția* și *Combinția* sunt atât (a) *tipuri de acțiune/manifestare ale percepției și inteligenței umane*, în

reprezentare și (b) principii de organizare ale secvenței (sub aspect poetic) cât și (c) principii de constituire ale actelor de ficționalitate (sub aspect fenomenologic). Această observație conduce la definirea *mecanismelor de manipulare/transfer/reprezentare* care instalează *Duplicitatea și Dislocarea* ca surse pragmatice ale formei și indică faptul că acestea sunt expresia unui proces de alterare (ca transfer și dislocare) a căror cauze sunt contextuale și sunt, în esență, destinate rezolvării unui conflict – acela între *forma structurală de profunzime* (principiul constructiv) și sistemele generice și materiale/existențiale contemporane în care caută să se înscrie. Prin urmare, forma nu se construiește ca relație mimetică între real și ficțional, ci ca *interfață* între organizarea interioară (compoziție, structură) și organizarea exterioară (relația inter-lumi) din domeniul ficțional. Rezultă că o relație de tip non-mimetic acceptă similaritatea bazată pe *diferența între sisteme*, dar nu acceptă asemănarea bazată pe identificarea între sisteme. Acest proces este asimilat, prin analogie, geometriei punctului fix, elaborat de geometria ecuațiilor diferențiale care demonstrează că, în anumite condiții impuse spațiului, o clasă de funcții, definită în spațiul respectiv, are un punct „fix”, acesta fiind o funcție și nu un loc și care este echivalată cu *Ființa-egală-cu-sinel* *Subiectul/Conștiința/Autorul/Paradigma narativă* care procesează sedimentarea diverselor discursuri generice, toate fiind, în mod esențial, fenomene culturale și suprastructurale, ceea ce demonstrează că analiza și definirea formei implică prezența unui sistem limitativ infrastructural, absent și nereprezentabil – Istoria – ca variabilă generatoare de discontinuitate. De aceea, formele sunt definite ca și *continuitate în discontinuitate*, fenomen asimilabil destinului literaturii române ca întreg.

S-au definit trei posibilități la care s-ar putea raporta dislocarea principiului constructiv al operei, văzute ca și construcție integră și s-au postulat aceste posibilități ca procese generatoare de formă, fie *independent* una de alta, fie prin *suprapunere* sau *interacțiune*: (a) dislocare ca deplasare a unor părți/elemente dintr-un loc în altul (sau *forma ca modalitate*), (b) dislocare ca separare a doi termeni/elemente constitutive (sau *forță ca transparență*) și (c) dislocarea prin rupere, pliere, deformare (sau *forma ca diferență*). Acestea presupun un *act de punere-în-scenă*, ceea ce înseamnă un *transfer* al faptelor, o *manipulare*

a informației și *găsirea unei forme* adecvate actului prezentării. Relația a fost definită ca manifestare-transfer-reprezentare într-un *discurs-parcurs* în care realul și poeticul fuzionează, în forme care au fost denumite *fluențe*, supuse unui proces constant al bifurcării, aflat sub specia metaforei.

Paradigma narativă și, în ultimă instanță, *formele romanului ca funcție* și nu ca loc, în devenirea literaturii române, sunt un indiciu al faptului că ele sunt o *repetare nesfârșită a „diferenței”* și nu a *„identicii”*, configurând procesul de devenire ca și continuitate în discontinuitate și ca o funcție a modului de „a vedea ca și cum”.

Constanta „discursului-ca-parcurs” este mișcarea *Ființei-identice-cu-Sine*, printr-un spațiu neomogen, ca reprezentare a capacității umane de a impune *existenței ca proces, diferite tipuri de coerență*. De aceea s-a considerat că forma funcționează la *intersecția dintre spații imaginare multiple*, în ceea ce numește *spațiu-dintre-spații* și s-a formulat o soluție coerentă dată problematicii *alterității*, în care existența *celuilalt* (o altă formă) este marcată de o frontieră interioară ce delimitează *Ființa-identică-cu-sine* (constanta formei) în raport cu *parcursul* (devenirea formei) spre *celălalt* (o altă formă/ Narativitatea transformă acest itinerar al formei ca *diferență* într-o desfășurare pe care o asociază *cercului, sferei și cercurilor concentrice*, în cazul formelor modernismului timpuriu și al celui atașat geometriei tradiționale și *parabolei*, în cazul formelor modernismului târziu și al formelor contemporane, înțelegem prin parabolă – un loc geometric al punctelor multiple, egal depărtate de un punct fix, o funcție și nu o figură, în care *forma este fluență și retractare*, compunându-se din *linii de fugă*, captate în *forme turbionare*, un melting pot al devenirii literaturii care multiplică și nu omogenizează, care diversifică și nu standardizează.

Definind astfel formele, se presupune că formele timpurii ale modernismului românesc, ca și cele ale romanului românesc din deceniile doi-trei, proliferază modalități de activare a *operatorilor de ficționalitate*, fenomen cu urmări notabile asupra *formalizării* (excesive) a *formei modelului*. Explicația se află în angajarea scriitorilor moderniști ai acestei perioade în a *delimita, prin geometrizare*, spațiul lumii referențiale, care include în mod pragmatic relația Sinelui multiplu cu Lumea, scriitorul (ca Eu) rămânând o prezență în spatele

Vocii.

În literatura română, formele modernismului timpuriu stabilizează primatul Eului subiectiv, prin multiplicarea perspectivelor care marchează instabilitatea Eului fără a-i altera centrismul. De aceea, formele românești moderniste nu acordă o atenție prea mare relației inter-lumi prin exacerbarea rolului *marcatorilor de ficționalitate*. În acest caz, *operatorii de ficționalitate* (formele de narativizare, selecția și combinația) funcționează între Eul centrat pe sine și formele de întrupare ale acestuia, variantele aparținând aceleiași Lumi. Ca urmare, factorii principali care generează spațiul modelului sunt *perspectiva* (*Punctul de vedere* și *Vocea*) și *elementul focalizat*. Se poate vorbi despre dispersia elementelor spațiului, de o relativă dislocare (alterare) a Centrului, dar nu se poate sugera o disoluție a acestuia sau o traversare a frontierelor inter-lumi. Formele romanului românesc din deceniile doi-trei corespund, în general, unui modernism european timpuriu (L. Rebreanu), dar și celui instalat dogmatic, prin formele excesive de narativizare (H. Papadat-Bengescu și, parțial, G. Călinescu). Raportat la modul de activare a limbajului conceptual și figurativ, în aceste forme românești se instalează *metafora într-o poziție pivot*, devenind *un mecanism de figurare*, generat de relația între aspectele particulare ale realului, pe bază de asemănare și fără eliminarea diferenței dintre lumea explorată și lumea creată. Formele reflectă o lume omogenă și congruentă (social, politic și cultural), o lume stabilă, a certitudinilor, dincolo de frământările și angoasele tipic moderniste, exprimate în structuri care sunt dincolo de timp, istorie și realitate vizibilă, dar sunt incluse în conștiința individuală (subiectivă).

În formele modernismului târziu și ale romanului contemporan, se fac vizibile semne ale disoluției Eului (Centrului), în dualitatea constitutivă a celor două centre (ca joc dual între Eu și Sine), remarcabile în forme ale reflexivității. Se recunoaște în acest proces constitutiv o deplasare a sferei de interes spre *marcatorii de ficționalitate* ce se desăvârșește prin dislocarea *formei prin deformare sau întrerupere*, datorată înmulțirii cronice a perspectivelor, până la explozia polimorfă, însoțită de intruziunea extraliterarului (care, pentru formele românești ale deceniilor șase-șapte, este istoria și faptul cotidian, ca expresie a nostalgiei realului). Fenomenul conduce la o *explozie cognitivă a formelor bizare* (conform formulei ziseriene a

intruziunii imaginarului), ca formă de manifestare extremă a imaginarului și semn al lichefierii acestuia, atunci când conștiința pierde controlul. Astfel, forma, inundată de imagini, devine un mod de a cunoaște lumea și, cunoscând-o, de a comunica. În acest din urmă caz, se constată, în mod paradoxal, fractura între limbajul literar și cel figurativ, însoțită de o violare a frontierelor între lumea referențială și cea *simulată*. Aceasta se manifestă ca înlocuire a denotației prin figurare, atât la nivelul formei, ca întreg, cât și în proiectarea formei, prin implicare imaginativă (Cmake-believe), care este un marcator de ficționalitate. Forma finală, construită în urma acestor procese, poate fi asimilată conceptului de „*descriptibilitate a imaginarului*”, în raport cu percepțiile noastre, un fel de logocentrism literal în care imaginea, necontaminată de limbaj, nedeformată de viziune sau tehnici picturale, șterge orice urmă de eroare sau interferență a subiectivității și susține exprimarea alterității ca diferență. Spațiul formei deceniilor șase-șapte nu este delimitat de conștiință, ci de inconștient, pe care exprimarea nu-l poate reprima, căreia rațiunea nu i se poate opune, dar îl poate sublima. De aceea, formula „*inconștientului optic*” dezvăluie un imaginar al spațiului mental și psihic, în care inconștientul activează resorturile memoriei, iar *memoria transferă trecutul într-un prezent apropiat* (M. Preda, D.R. Popescu) și chiar într-o „*realitate ulterioară*” (C. Țoiu), bântuite de himere, de estomparea diferențelor între oameni, ca rezultat al omogenizărilor sociale, al incertitudinilor și lipsei de stabilitate impusă de o stabilitate standardizată. Formele romanului care au fost supuse investigației sunt, parțial sau toatăl, simulări ale formei imitative, *simulacre ale unei realități non-existente, ca expresie a nostalgiei realului*. Ca urmare, nevoia exprimării identității de sine se proiectează în formă prin exacerbarea caracterului ficțional al ficțiunii, prin deviere și deformare, prin dislocarea progresivă a lumilor și discursului-parcurs, al formei fluente, iar aceasta devine un mod alternativ de a codifica realitatea prin fluentă și retractare, scanând punctiform (prin analogie cu realizarea/constituirea imaginii optice) realitatea constituită prin asocieri contigue (metonimice), alipite și legate pentru că au elemente comune, dar nu se aseamănă. Asocierile pe bază de asemănare nu își au locul în deceniile șase-șapte, ca dovadă că actul performativ exprimă nevoia Subiectului (Individului) de a-și marca diferența între Sine și Ceilalți ca și cum între lumea care ar fi

putut să fie și lumea pe care o avea și în care trăia, singurul element de legătură era Subiectul, un punct „fix”, dar nu identic cu persoana înfățișată lumii exterioare.

În ansamblu, literatura română, dincolo de a avea vocația declinului și de a se instala într-un proiect melancolic, asociat unei stări saturniene, generatoare de forme de neputință, de iubire de depărtare sau de trăire în declin, își asociază, prin formele romanești supuse analizei, experiența jupiteriană, solară, fundamental expansivă, care opune *dezgustului față de real* o nostalgie a realului sau un *alt chip al realului care se instalează în conștiința europeană* ca o continuitate în discontinuitate. Se vede în aceasta *situarea literaturii române de pe poziții de complementaritate și nu antinomice sau analoge*, în raport cu literatura europeană, considerând-o ca posibilitate de inaugurare a unei tradiții și a unui nume propriu, personalizat. Astfel, formele supuse analizei aduc argumente convingătoare în favoarea ideii conform căreia literatura română interbelică și postbelică nu are *un loc*, ci *o funcție* în spațiul literar european. Literatura română nu este nici „Centrul” și nici „marginea”, ci posibilitatea angajării într-o competiție intelectuală, ca mod de fixare și apărare a individualității, în condițiile neprielnice date și, mai apoi, a izolării. Literatura la care ne referim reprezintă continuitatea în discontinuitate, cea care a înregistrat sincopile istorice și efortul creator al scriitorilor români prin prezența acestora în direcții similare literaturilor europene.

BIBLIOGRAFIE

Albérès, R. M.

Allen. Walter

Aristotel Auerbach, Erich

Bachelard, Gaston Bachelard, Gaston Bakhtin, M.M.

Bakhtin, M.M.

Bahtin, M.M. Bahtin, M.M. Bahtin, M.M. Bakhtin, M.M.

Bal, Mike

Istoria romanului modern, București: Editura Univers, 1969

The english Novei, London: Harmondsworth, 1967

Poetica, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1957

Mimesis. Reprezentarea. realității în literatura occidentală, București: Editura pentru Literatura Universală, 1967

La poétique de l'espace, Paris; Presses Universitaires de France,

1957/1984

The Psychoanalysis of the Fire, London: Quartet, 1987

Discourse in the Nove), în The Dialogic Imagination, Austin: Michael Holquist, Texas University Press, 1983

Epic and the Novel, în The Dialogic Imagination, Austin: Michael Holquist (ed.), Texas University Press, 1981

Metoda formală în știința literaturii, București: Editura Univers, 1992

Probleme de literatură și estetica, București: Editura Univers, 1982

Problemele poeziei lui Dostoievski, București: Editura Univers, 1970

Response to a Question from „Novi Mir”, în Speech Genres and Other Late Essays, Austin: Michael Holquist (ed.), University of Texas Press, 1986

Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, Toronto: Toronto University Press, 1985

Balotă, Nicolae Barthes, Roland

Barthes, Roland Bateson, Gregory

Belsey, Catherine

Bengescu-Papadat, Hortensia

Benjamin, A. (ed.)

Benjamin, Walter Bentham, Jeremy Bergonzi, Bernard Bergson, Henri Bersani, Leo Bertens, Hans De la Ion la Ioniade, București: Editura Eminescu, 1973

L'effet du reel, în Communications, 1968, Paris: Editions du Senil, 1982 From Work to Text, în Image-Music-Text, London: Fortuna Press, 1977 Introduction à l'analyse structurale des recits, în Poétique du recit, Paris, Editions du Seuil, 1977

Rhetoric of the Image, în Image-Music-Text, London: Fontana Press, 1977 The Photographic Text, în Image-Music-Text, London: Fontana Press, 1977 The Pleasures of the Text, în Image-Music-Text, London: Fortuna Press, 1977 A Theory of Play and Fantasy, New York: Balantine, 1972

Critica Practice, London: Methuen, 1980 Concert din muzică de Bach, București: Editura Minerva, 1975

Femeia în fața oglinzii, București: Editura Minerva, 1988

- Nuvele. Povestiri, București: Editura Minerva, 1980
- The Lyotard Reader, Oxford: Basil Blackwell, 1991
- The Storyteller, în *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1969
- The Theory of Fiction, C.K. Ogden (ed.), New York: Paterson, 1959
- History of Literature in the english Language, London: Harmondsworth, 1979
- Time and Free Will, London: Routledge, 1977
- Le realisme et la peur du deșir, în *Literature et realite*, Paris: Editions du Seuil, 1982
- Postmodern Culture, în *Postmodernism and Contemporary Fiction*, E.J. Smith (ed.), London: B.T. Batsford, 1991
- Bertens, Hans Bloom, Harold Booth, Wayne Bonheim, Helmuth Bousono, Carlos Bradley, F.H. Bremond, Claude Brooke-Rose, Christine Brooks, Peter Burgos, Jean Călinescu, George Călinescu, Matei Caminade, Pierre Chatman, Seymour
- the idea of the Postmodern, London. Routledge, 1995
- The Western Canon, London: Macmillan, 1994
- The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1961
- The Narrative Modes: Techniques of the Short Story, Cambridge: D.I. Brewer, 1982/1992
- Teoria expresiei poetice, București: Editura Univers, 1975
- Appearance and Reality, London: Rouledge, 1980
- Logica povestirii, București: Editura Univers, 1973
- Palimpsest History, în *Interpretation and Overinterpretation*, Stephen Collini (ed.), London and Cambridge: Cambridge University Press, 1992
- Reading for the Plot; Design and Intention in Narrative, New York: Alfred A. Knopf, 1984
- Pentru o realitate a imaginarului, București: Editura Univers, 1989
- Cartea nunții, București: Editura Minerva, 1982
- Enigma Otiliei, București: Editura Albatros, 1976
- Istoria literaturii române de la origine până în prezent, București: Editura Eminescu, 1987
- Ulysse, București: Editura pentru

Literatură și Arta, 1967

Five Faces of Modernity, Durham: Duke University Press, 1987

Image et Metaphore: une probleme de poétique contemporaine,
Paris: Edition Bordas, 1970

Story and Discourse: Narrative Structure în Fiction and Film,
Ithaca, London: Cornell University Press, 1983/1978

Ciopraga, Constantin Cohen, Steven and Shires, Lindor M.

Cohn, Dorrit

Coleridge, Samuel

Taylor

Corti, Maria

Creția, Petru Crețu, Nicolae Cristea, Valeriu Cristea, Valeriu

Crohmalniceanu, I.O.

Culler, Jonathan Currie, Gregory Daiches, David Damian, Ștefan
Damian, Ștefan

Hortensia-Papadat Bengescu, București:

Editura Cartea Românească, 1973

Telling Stories: A Teoretical Analysis of Narrative Fiction,
London, New York: Routledge, 1988

Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective, Poetics
Today, 11: 4 Winter, 1990

Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting
Consciousness în Fiction.

Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978

Biographia Literaria, London: Oxford University Press, 1958

Principiile comunicării literare, București: Editura Univers,
1981

Epos și logos, București: Editura Univers, 1981

Constructorii ai romanului, București: Editura Eminescu, 1982

Alianțe literare, București: Editura Cartea Românească, 1977

În căutarea adevărului pierdut, în Domeniul critici, București:
Editura Cartea Românească, 1977

Cinci prozatori în cinci feluri de lectură, București: Editura
Cartea Românească, 1984

Literatura română între cele două războaie mondiale, București:
Editura Cartea Românească, 1980, vol. I, II

Structural Poetics, Ithaca: Cornell University Press, 1975

the nature of Fiction, Cambridge: Cambridge University Press, 1990

The Novel and the Modern World, London: Harmondsworth, 1970

Intrarea în castel, București: Editura Cartea Românească, 1970

G. Călinescu. Romancier, București, Editura Minerva, 1971

De Mân, Paul de Mân, Paul Deleuze, Giles Derrida, Jacques Derrida, Jacques

Derrida, Jacques

Derrida, Jacques Derrida, Jacques

Descombes, V. Dimiseanu, Gabriel

Docherty, Thomas

(ed.)

Docherty, Thomas

Dolezel, Loubomir

Eco, Umberto

Eco, Umberto Else, Gerald

Allegories of Reading, London: Yale University Press, 1979

Blindness and Insight, Minneapolis: University of Minnesota, 1971/1973

Difference et Repetition, Paris: Presses Universitaires de France, 1968

Diseminarea. București: Editura Univers, 1997

Force and Signification, în Postmodernism: A Reader, Th. Docherty (ed.), London: Routledge, 1993

Nietzsche's Style, Chicago: Chicago University Press, 1979

Structure, Sign and Play in The Discourse of Human Science, în Writing and

Difference, London: Routledge, 1978

Grammaire d'objects en tous genres, Paris: Minuit, 1983

Nouă prozatori, București: Editura Eminescu, 1977

Postmodernism: A Reader, London: Harvester Wheatsheaf, 1993

Postmodern Characterization: The ethics of Alterity, în Postmodernism and Contemporary Fiction, Ed. J. Smyth (ed.), London: B.T. Batsford, 1991

Pour une typologie des mondes fictionnelles, în Exigences et perspectives de la semiotique, Amsterdam: Herman Parret and H.G. Ruprecht (eds.), Benjamins, 1985

Lector în Fabula, în The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts,

Bloomington: Indiana University Press, 1979 The Limits of Interpretation, Bloomington: Indiana University Press, 1990 Plato and Aristotle on Poetry. London and Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1986

Encarta] 998.

Microsoft Corp. Focillon, Henri

Ford, Boris Foucault, Michael Foucault, Michael Fowler, Alistair Fowler, Alistair

Frank, Joseph

Friedmann, Norman

Frye, Northrop Frye, Northrop Frye, Northrop

Fukuyama, Francis

Furst, Lilian Genette, Gerard

Genette, Gerard Genette, Gerard Genette, Gerard

Encyclopaedia Britannica

Viața formelor, București: Editura Meridiane 1977

The Pelican Guide to English Literature, voi, VII-VIII, London: Harmondsworth, 1980

The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences, London: Tevisock, 1970

Cuvintele și lucrurile, în Proza lumii.

București: Editura Univers, 1996

Kinds of Literature, Cambridge.

Massachusetts: Harvard University Press, 1982

The Future of Genre Theory: Functions and

Construcțional Types, în The Future of

Literary Theory, Ralph Cohen (ed.), London:

Routledge, 1989

Spațial For în Modern Literature, în

Criticism, Mark Schorer, J. Miles (eds.)

London: Harcourt Press, 1948/1982

Point of View în Fiction, PMLA, LXX, 1955, în The Theory of the Novel, Ph. Stevick (ed.).

London: Macmillan, 1977

Anatomia criticii, București: Editura Univers, 1972

Dubla viziune, București: Editura Fundației Culturale Române, 1993

The Secular Scripture.
 Structure of Românce.
 University Press, 1976
 Sfârșitul istoriei, București: Editura Vremea, 1994
 Realism, London: Longman, 1992
 Discours du recit, în Figure III, Paris: Editions du Seuil, 1972
 Frontierele povestirii, în Figuri, București: Editura Univers,
 1976
 Spațiu și limbaj, în Figuri, București: Editura Univers, 1976
 Nouveau discours du recit, Paris: Editions du Seuil, 1983
 A Study of the
 Harvard: Harvard
 Genette, Gerard
 Genette, Gerard Gentile, Giovanni
 Gheran, Nicolae Gheran, Nicolae
 Gombrich, Ernest
 H.
 Goodman, Nelson
 Goodman, Nelson Greimas, A. J.
 Habermas, Jürgen Hacker, P.M.S.
 Hagopian, John Haldane, John
 Haldane, John (ed.) Hamburger, Kate Hamon, Philippe
 Introducere în arhitekt. Ficțiune și dicțiune, București: Editura
 Univers, 1994
 Palimpseste, Paris: Editions du Seuil, 1982
 The Transcending of Time and History, London: Oxford
 University Press, 1936
 Rebreanu, amiaza unei vieți, București: Editura Albatros, 1989
 Ediția Liviu Rebreanu, Opere: Ion, vol. IV.
 Răscăla, vol. VIII, București: Editura Minerva, 1975
 Artă și iluzie, București: Editura Meridiane, 1973
 The Structure of Appearance, New York:
 Bobbs-Merril, 1951
 Ways of Worldmaking, Ann Arbor.
 Michigan: The Harvester Press, 1978
 The Cognitive Dimension of Narrative
 Discourse, în New Literary History, vol. XX, nr. 2, 1989

Modernity versus Postmodernity, în
 Postmodernism: A Reader, London: Routledge, 1993
 Appearance and Reality: A Philosophical Investigation into
 Perception And Perceptual Qualities, London: Basil Blackwell, 1987
 Symmetry în „Cât in the Rain”, în Criticai Essays, Jackson Benson
 (ed.), Durham: Duke University Press, 1975
 Mind-World Identity Theory and the Anti-Realist Challenge, în
 Reality, Reprezența și Proiecție, John Haldane and Crispin
 Wright (eds.), New York, London, 1990
 Reality, Representation and Projection. London: Routledge,
 1988
 Logiques des genres Littéraires, Paris: Editions du Seuil, 1986
 Un discours construit, în Literature et réalité, Paris: Editions
 du Seuil, 1982
 Hamon, Phillippe Harvey, W.J. Hayles, Katherine
 Hirsch, E.D.
 Iordan, Ion Huizinga, Johan Hunter, Lynette
 Hutcheon, L.
 Huyghe, René Irwin, W.R. Iser, Wolfgang
 Iser, Wolfgang Iser, Wolfgang Iser, Wolfgang
 Le Personnel du roman: Le système des personnages dans „Les
 Rougon Macquart”.
 Genève: Droz, 1983
 The Human Context, în Ph. Stevick (ed.) The Theory of the
 Novel. London: Macmillan, 1967
 Postmodern Parataxis: Embodied Texts, Weightless
 Information, în American Literary History, Oxford University Press,
 vol. II, Făli, 1990
 The Concept of Genre, în Validity în Interpretation, New Haven
 and London: Yale University Press, 1976
 Horetensia-Papadat Bengescu, București: Editura Albatros,
 1985
 Homo Ludens, București: Editura Humanitas, 1998
 Modern Allegory and Fantasy. Rhetorical Stances of
 Contemporary Writing, New York: St. Martin's Press, 1989
 Intertextuality, Parody and the Discourse of History, în A Poetics
 of Postmodernism.

- London: Routledge, 1986
- Puterea imaginii, București: Editura Meridiane, 1971
- The Game of the Impossible, Urbana: Illinois University Press, 1976
- Prospecting: From Reader Response to literary Anthropology, Baltimore: The John's Hopkins University Press, 1989
- The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology, Baltimore: The John's Hopkins University Press, 1993
- The Reality of Fiction: A Fictionalist Approach to Literature, în *New Literary History*, 7: 1, 1975
- Towards a Literary Anthropology, în *The Future of Literary Theory*, Ralph Cohen (ed.), London: Routledge, 1989
- Iser, Wolfgang
- Iser, Wolfgang Iser, Wolfgang
- Jackson, Leonard Jakobson, Roman
- Jakobson, Roman Jakobson, Roman Jameson, Fredric
- Jameson, Fredric Jauss, Hans Robert
- Jauss, Hans Robert
- Jenny, Laurent Kant, Imoianuel Kayser, Wolfgang Kermode, Frank
- The Play of the Text, în *Languages of the Unsayable*, S. Bundick and W. Iser (eds.), Columbia University Press, 1989
- The Significance of Fictionalizing, în *Anthropoetics*, III, 2, 1998
- The Use of Fiction in Literary and Generative Anthropology, în *Anthropoetics* 111, 2, 1998
- The Poverty of Structuralism, London: Longman, 1991
- The Dominant, în *Reachings in Russian*
- Poetics: Formalist and Structuralist Views, Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1971
- Essai de linguistique générale, Paris: Editure de Minuit, 1963
- Huit questions de poétique, Paris: Editions du Seuil, 1977
- The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act, Ithaca: Cornell University Press, 1981/1993
- Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism, Durham: Duke University Press, 1991/1993

Historia Calamitatum et Fortunatum
 Mearum: A Paradigm Shift, în Literary
 Theory în Future Literary Theory, Ralph
 Cohen (ed), London: Routledge, 1989
 Littérature Medievale et theorie des genres, în Theorie des
 genres, Paris: Editions du Seuil, 1986
 La parole singuriere, Paris: Edition Berlin, 1990
 On History, New York: Bobbs and Merril, 1963
 Qui raconte le roman, în Poétique du recit, Paris: Editions du
 Seuil, 1977
 The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction,
 London: Oxford University Press, 1967
 Kermode, Frank Kozman, Arije
 Lakoff, G.
 Johnson, M.
 Lascu, Nicolae
 (ed.)
 Le Guern, Michel
 Lee, Alison Lejeune, Philippe Leonte, Liviu Le Doeuf, Michele
 Lintvelt, Jaop Locke, John
 Lodge, David Lodge, David Lodge, David Lodge, David Lodge,
 David
 Lovinescu, Eugen Lukács, Georg
 Poetry, Narrative, History, London: Basil
 Blackwell, 1990
 Acting: Drama as the Mimesis of Praxis, în
 Essays on Aristotle's Poetics, Amelie
 Oksenberg-Rorty (ed.), Princeton: Princeton University Press,
 1992
 Metaphors We Live By, Chicago: The
 University of Chicago Press, 1980
 Funcțiune și formă, București: Editura Meridiane, 1989
 Semantique de la metaphore et de la metonymie, Paris:
 Larousse Université, 1973
 Realism and Power: Postmodern British
 Fiction, London, New York: Routledge, 1990
 Le pacte autobiographique, Paris: Editions du Seuil, 1985

Prozatori contemporani, Iași: Editura Junimea, 1989
 The Philosophical Imaginary, London: Athlone, 1989
 Punctul de vedere, București: Editura Univers, 1981
 An Essay Concerning Human
 Understanding, London and Oxford: Oxford
 University Press, 1987
 After Bakhtin: Essays on Fiction and
 Criticism, London: Routledge, 1990
 Analysis and Interpretation of the Realist
 Text, în *Poetics Today*, vol. I, 4 (1980)
 The Novelist at the Crossroads, London:
 Edward Arnold, 1984
 Two Types of Modern Writing, London.
 Edward Arnold, 1977
 Working with Structuralism: Essays and reviews on 19th
 Century and 20th Century
 Literature, London: Routledge, 1981
 Istoria literaturii române contemporane, București: Editura
 Minerva, 1981, vol. I-III
 Teoria romanului, București: Editura Univers, 1977
 Lyotard, Jean
 François MacCormac, Earl
 Mackeray, Pierre Mackeray, Pierre
 Manolescu, Nicolae Marino, Adrian
 Martin, Mircea Martin, Wallace
 Martinez-Bonati, Felix
 Mavrodin, Irina McHale, Brian McHale, Brian Mepham, James
 Morson, Garry-Saul
 Negoitescu, Ion Nelson, William
 Nietzsche, Friedrich
 The Lyotard Reader, A. Benjamin (ed.).
 London: Basil Blackwell, 1991
 A Cognitive Theory of Metaphor.
 Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press, 1985
 A Theory of Literary Production, London: Routledge, 1978
 The Object of Literature, Cambridge and London: Cambridge
 University Press, 1995

- Arca lui Noe, București: Editura Minerva, 1980, 1981, 1983, vol. I, II, III.
- Biografia ideii de literatură, Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1994, vol. III
- G. Călinescu și „complexele” literaturii române, București, Editura Univers, 1981
- Recent Theories of Narrative, Ithaca: Cornell University Press, 1986
- Fictive Discourse and the Structures of Literature, în A Phenomenological Approach, Ithaca, London: Cornell University Press, 1981
- Romanul poetic, București: Editura Univers, 1977
- Postmodernist Fiction, London: Routledge, 1987
- Constructing Postmodernism, London: Routledge, 1992
- Narratives of Postmodernism, în Ed. Smyth (ed.), Postmodernism în Contemporary Fiction, London: B.J. Bateson, 1991
- The Boundaries of Genre. Dostoevsky's „Diary of a Writer”. The Traditions of Literary Utopia, Austin: University of Texas Press, 1981
- Enigma Otiliei, în *Fapta*, August, 1947
- Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Story Teller, Harvard: Harvard University Press, 1973
- Complete Works, London: Routledge, 1977
- Oksenberg-Rorty, Amelie (ed.) Pavel, Thomas
- Pavel, Thomas Perloff, Marjorie Petrescu, Liviu
- Petrescu, Ioana, Em.
- Petrescu, Liviu Piaget, Jean Platon
- Popescu, Dumitru Radu
- Preda, Marin
- Preda, Marin Price, Martin
- Propp, Vladimir Putnam, Hilary Rebreanu, Liviu
- Essays on Aristotle's Poetics, Princeton: Princeton University Press, 1992
- Tragedy and the Sacred: Notes toward a semantic characterization of a fictional genre, în *Poetics*, 10: 2 – 3, 1981
- Univers de la fiction, Paris: Editions du Seuil, 1988

- Postraodern Genres, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1988
- Realitate și romanesc, București: Editura Tineretului, 1969
- Poetica infrarealismului, în Ion Barbu și poetica postmodernismului, București: Editura Cartea Românească, 1993
- Interviu, în *Tribuna*, nr. 38, 18 – 24 septembrie, 1997
- Poetica postmodernismului, Pitești: Editura Paralela 45, 1996
- Vârstele romanului, București: Editura Eminescu, 1992
- The Child and Reality: Problems of Genetic Psychology, New York: Arnold Rosin, 1973
- Opere, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1986
- Vânătoarea regală, București: Editura Eminescu, 1973
- Cel mai iubit dintre pământeni, București: Editura Cartea Românească, 1980
- Morometii, București: Editura pentru Literatură și Artă, 1967, vol. I, II
- The Irrelevant Detail and the emergence of Form, în Aspects of Narrative, New York: Columbia University Press, 1971
- Morfologia basmului, București: Editura Univers, 1970
- Pragmatism: An Open Question, London: Basil Blackwell, 1992
- Pădurea spânzuraților, București: Editura pentru Literatură și Artă, 1959, vol. III
- Redfield, C.
- Reuter, Yves Ricardou, Jean Ricoeur, Paul Ricoeur, Paul Ricoeur, Paul Ricoeur, Paul Riffaterre, Michael Riffaterre, Michael Rimmon-Kenan, S. Ronen, Rum Rorty, Richard Rousset, Jean Ryan, Marie-Laure
- Sasu O., Văratie.
- M.
- Schaeffer, Jean-Marie
- Nature and Culture în „The Ilyad”: The Tragedy of Hector, Chicago: University of Chicago Press, 1975
- Introduction à l'analyse du roman, Paris: Bordes, 1991
- Noi probleme ale romanului, București: Editura Univers, 1988
- Metafora vie, București: Editura Univers, 1984
- Time and Narrative, Chicago: The University of Chicago Press, 1984, vol. I

- Time and Narrative, Chicago: The University of Chicago Press, 1984, vol. II
- Time and Narrative, Chicago: The University of Chicago Press, 1985, vol. III
- L'illusion référentielle, în *Littérature et realite*, Paris: Editions du Seuil, 1982
- Sisteme d'un genre descriptif, în *Poétique*, 9, 1972
- Narrative Fiction: Contemporary Poetics, London, New York: Methuen, 1983
- The Possible Worlds and Literary Theory, London: Cambridge University Press, 1994
- Philosophy and the Mirror of Nature, London: Basil Blackwell, 1998
- À la recherche des formes littéraires, Euresis: *Cahier roumains d'études littéraires*, Bucureşti: Editura Univers, nr. 1 – 2, 1996
- Possible Worlds and Accesibility Relations: A Semantic Typology of Fiction, în *Poetics Today*, 12: 3, 1990
- Romanul românesc în interviuri, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1966
- Du texte au genre, în *Theorie de genres*, Paris, Editions du Seuil, 1986
- Schaeffer, Jean-Marie
- Scholes, Robert
- Scholes, Robert / Kellogg, R.
- Sebeok, T.A.
- Serres, Michei Serres, Michei
- Serres, Michei Simion, Eugen
- Simion, Eugen
- Spiridon, Monica
- St. Augustin Stanzel, F.R.
- Stevenson, Randall Stevenson, Randall
- Ştempel, Wolf Dieter
- Strawson, P.F.
- (ed.)
- Sukenick, Ronald
- Literary Genres and Textual Genericity, în
- The Future of Literary Theory, Ralph Cohen

- (ed.), London: Routledge, 1989
- The Modes of Fiction, în Towards a Structuralist Poetics of Fiction, New Haven: Yale University Press, 1974
- The Problem of Reality, în Ph. Stevick (ed.)
- The Theory of the Novel, London: Macmillan, 1967
- Style în Language, Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1976
- L'Interference, Paris: Edition Minuit, 1972
- La naissance de la physique dans le texte de Lucrece: fleuves et turbulences, Paris: Minuit, 1977
- Les Origines de la Geometrie, Paris: Flammarion, 1993
- Scriitori români azi, Bucureşti: Editura Cartea Românească, vol. III, 1978; vol. IV, 1989
- Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă, Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1981
- Omul supă vremei: eseu despre Marin Preda. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1993
- Les Confessions, Garnier: Flammarion, 1964
- A Theory of Narrative, London: Cambridge University Press, 1979/1982
- Modernist Fiction, London: Harvester Wheatsheaf, 1992
- Postmodernist Fiction, în Postmodernist British Fiction, Ed. Smyth (ed.), London: Basil Blackwell, 1991
- Aspects generique de la perception, în Theorie de genres, Paris: Editions du Seuil, 1986
- Individual: An Essay în Descriptive Metaphysics, London: Methuen, 1959
- Nine digressions on narrative authority, în Form Digression on the Act of Fiction. Southern Illinois University Press, 1985
- Swartz, Stanford Todorov, Tzvetan Todorov, Tzvetan Tzvetan Toiu, Constantin Ungureanu, Cornel Ungureanu, Cornel Vaihinger, Hans Valdez, Mario Vattimo, Gianni Vico, Gianbattista Victor, Karl Virilio, Paul Virilio, Paul Vlad, Ion
- The Matrix of Modernism, Princeton: Princeton University

Press, 1985

Mikhail Bakhtin „The Dialogical Principle”: Theory and History of Literature, Minneapolis: University of Minneapolis Press, vol. 13, 1984

Poetica fantasticului, București: Editura Univers, 1982

Poétique de la prose, Paris: Editions du Seuil 1971

Galeria cu viță sălbatică, București: Editura Eminescu, 1966

Proza românească de azi, București: Editura Cartea Românească, 1985

Proză și reflexivitate, București, Editura Univers, 1977

The Philosophy of „As if. A Sistem of the Teoretical, Practicai and Religious Fiction of Mankind, C.K. Ogden (ed.), New York, 1952

Worldmaking: The Literary Truth Claim and the Interpretation of Literature, Toronto: University of Toronto Press, 1992

Sfârșitul modernității, Constanța: Editura Pontica, 1995

Principes de la philosophie de l'apostrof de

Phistoire, Paris: Colin, 1963 x

L'histoire de genres littéraires, în Theorie de genres, Paris: Editions du Seuil, 1986

The Aesthetics of Disappearance, New York: Semiotext (e), 1991

The Lost Dimension, New York: Semiotext (e), 1991

Aventura formelor. Geneza și metamorfoza „genurilor”, București: Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1996

Lectura romanului, Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1983

Lectura-un eveniment al cunoașterii, București: Editura Eminescu, 1977

Vlad, Ion

Vlădescu-Lupu.

Andreea

Voltaire

White, Hayden

Williams, Raymond

Wygotski, S. Le w Woodruff, Paul

Woods, John

Zaciu, Mircea Zamfir, Minai Zamfir, Mihai

Zeraffa, Michel

Semnele eposului, în Lectura – un eveniment al cunoașterii,

București: Editura Eminescu, 1977

D.R. Popescu – Interpretat, Ediția «Biblioteca critică», București: Editura Eminescu, 1987

Works: A Contemporary Version, London: Routledge, 1979

Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe, Baltimore and London: The John's Hopkins University Press, 1973/1990

The Context of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation, Baltimore and London: The John's Hopkins University Press, 1987

Tropics of Discourse: Essays în Cultural Criticism, Baltimore: The John's Hopkins University Press, 1978

Realism and the Contemporary Novei, în The Long Revolution, London: Harmondsworth, 1965

Unendliche Verdoppelung, în Psychologie der Kunst, Dresden: Dresden Verlag, 1976

Aristotle on Mimesis, în Essays on Aristotle's Poetics, Amelie Oksenberg-Rorty (ed.) Princeton: Princeton University Press, 1992

The Logic of Fiction: A Philosophical Sounding of Deviant Logic, The Hague: Mouton, 1974

Masca geniului, București: Editura pentru Literatură și Artă, 1968

Cealaltă față a prozei, București: Editura Eminescu, 1988

Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian, București: Editura Univers, 1976

Personne et personnage. Paris: Editure Klineksieck, 1971

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE / 5 ARGUMENT / 9

1. PENTRU O TEORIE COMPLEMENTARĂ A FORMELOR GENULUI / 33

1.1. Lumea inventată: abstractizare și experiență. Cunoașterea ca reprezentare 733

1.2. Realitate și reprezentare: schimbarea dominantei / 47 1.3. O nouă teorie a mimesis: interacțiunea / 58

1.4. Lumi ficționale și reprezentare:

acte de ficționalitate / 65 2. „FORME” ALE GENULUI: DISLOCAREA FORMELOR / 111

2.1. Premise /li!

2.2. De la text la gen: genul și formele / 119

2.3. Imaginarul: spațiul textului, loc al imaginarii /132

2.4. Teoria formelor ca geometrie a „punctului fix” / 153

3. „FORMA”: DISCURS METAFORIC-DISCURS METONIMIC ÎN ROMANUL ROMÂNESC CONTEMPORAN / 189

3.1. Premise 1189

3.2. Discursul între „Lexis” și „Poesis”: limbaj poetic-limbaj românesc / 191

3.3. Discursul între „Logos” și „Mythos” /196

3.3.1. Forma ca modalitate / 209

3.3.2. Forma ca transparență:

Discursul metonimic ca metaforă / 239 3.3.3. Forma ca diferență: factualitate fabricată /262 CONCLUZII / 305

BIBLIOGRAFIE 7317

SANDA BERCE s-a născut la 5. decembrie 1950, în Cluj. A absolvit Facultatea de Litere a Universității.

Babeș – Bolyai» din Cluj

(1969 – 1973), specialitatea limba și literatura engleză.

Doctor în științe cu lucrarea *o posibilă teorie a formei*:

discurs metaforic-discurs metonimic în romanul românesc contemporan. Asistentă (1973 – 1990) și lector

(1990 – în prezent) la Catedra de Limba și literatura engleză a Facultății de Litere din Cluj.

Studii consacrate teoriei receptării, teoriei narațiunii, teoriei formelor și genurilor literare, literaturii engleze moderne și contemporane, Modernismului și

Postmodernismului în revistele *Studia Universitatis*

Babeș-Bolyai, Steaua, Tribuna sau publicate în volum.

„În lumea modernă, puterea discursului de a reprezenta non-discursivul este legată direct de *crearea de lumi* ce nu delimitează un sistem artistic închis, dar ca entitate teoretică reflectă o sursă de obiecte „revelate „sau „corelate cu „ceva.

Problematica modului de reprezentare a unei astfel de Lumi activează problema realismului și a verosimilului, a referențialității și a iluziei, a priorității relative a Lumii și a Cuvântului în reprezentare. Lumea produce reconcilierea formei cu veridicul sau cu

reprezentarea”.

ISBN 973 – 9114 – 82 – 7